Г. П. МАКОГОНЕНКО

Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы

Г. П. МАКОГОНЕНКО ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА

Г. П. МАКОГОНЕНКО

Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы

(1830—1833)



Ленинград
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Ленинградское отделение · 1974

8 Р1
М 16

Оформление художника
А. Приймака

М $\frac{70202-092}{028(01)-74}$ БЗ—18—035—74

Введение



Книга посвящена исследованию некоторых важных проблем творчества Пушкина 1830-х годов. Несомненно, это особый период, требующий своего целостного рассмотрения. Выделение в качестве предмета специального изучения именно этого хронологически строго обозначенного периода нуждается в объяснении.

Вопросы научной периодизации истории русской литературы, с учетом всех особенностей и всего своеобразия не только общественного, но и эстетического, собственно художественного развития, разработаны слабо и недостаточно четко. Между тем научная периодизация открывает плодотворные пути исследования, поскольку устанавливает закономерности развития как литературы в целом, так и творчества отдельных художников.

Как же пушкиноведение в этом смысле рассматривает творчество Пушкина? Долгое время господствовала традиция изучения жизни и деятельности Пушкина в хронологической последовательности, в эволюции его общественных и эстетических воззрений, с установлением этапов этой эволюции. Крупными и серьезными работами, созданными в советское время в русле этой традиции, явились книга Н. Л. Бродского «А. С. Пушкин. Биография» (1937) и первый том обширной монографии Б. В. Томашевского «Пушкин» (1956), в которой жизнь и творчество поэта были разделены на три периода — «Лицей», «Петербург», «Юг».

В последние десятилетия в науке получила признание периодизация творчества Пушкина, исходящая из существа его эстетического развития, — вся деятельность Пушкина стала делиться на два этапа — романтический

и реалистический. Границей между ними оказывалось время начала работы над романом «Евгений Онегин» (1823) и создания первого завершенного реалистического произведения — трагедии «Борис Годунов» (1825).

Именно так построены монографии Г. А. Гуковского и Д. Д. Благого. В первой книге Гуковского — «Пушкин и русские романтики» (1946) изучается романтическая поэзия, во второй — «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (написана в 1948, издана в 1957 году), как это видно из самого заглавия, рассматриваются реалистические произведения. Открывается вторая книга анализом «Бориса Годунова», а заканчивается главой, посвященной Пушкину 1830-х годов. Эта небольшая глава в монографии практически оказывается единственной работой, в которой целостно изучается творчество Пушкина последнего периода.

Монография Д. Д. Благого «Творческий путь Пушкина» еще не завершена — пока издано два тома. Первый, вышедший в 1950 году, посвящен деятельности Пушкина за годы 1813—1826, и завершается он рассмотрением «Бориса Годунова». Во втором томе (1967) изучается работа поэта в годы 1826—1830 включительно (хотя здесь нет «Евгения Онегина»). Видимо, третий том будет посвящен последним годам жизни Пушкина.

Деление художественного творчества Пушкина на романтический и реалистический периоды носит не конструктивный, но констатирующий характер. Более того — подобная периодизация таит реальную опасность перенесения акцента с проблемы *развития* пушкинского реализма на протяжении тринадцати лет на проблему его *становления*. Практически историки литературы занимаются начальным этапом этого периода, когда преодолевался романтизм и утверждался новый метод. Характеристика реализма начинается с рассмотрения «Бориса Годунова» и незавершенного стихотворного романа. Выводы, полученные при анализе этих произведений, распространяются на все последующие. Реализм Пушкина выступает как некая устойчивая и постоянная сумма приемов, принципов, признаков, особенностей и в таком своем качестве как бы уравнивает произведения, написанные в разные годы.

Постоянное развитие и обогащение реализма, открытие все новых и новых возможностей исследования и воспроизведения быстро меняющейся, постоянно усложняющейся действительности в теоретических работах или не учитывается совсем, или рассматривается бегло. Красноречивым примером подобного статичного изучения реализма Пушкина и создания единого для всего периода с 1823 по 1837 год представления о его творчестве на основании выводов, сделанных на материале «Евгения Онегина», является глава, посвященная Пушкину в монографии «Развитие реализма в русской литературе» (т. 1. М., 1972). Думается, именно поэтому нет исследований пушкинского реализма в его развитии, нет интереса к самой этой проблеме. Появляются десятки серьезных работ об отдельных произведениях или циклах последних лет, но до сих пор нет монографического исследования творчества Пушкина 1830-х годов. Период творчества зрелого Пушкина, период великих эстетических открытий, когда реализм Пушкина оказал фундаментальное влияние на русскую литературу и определил пути ее дальнейшего развития, оказался вне сферы внимания пушкиноведения. И это несмотря на решительные требования Б. В. Томашевского, Г. А. Гуковского, Д. Д. Благого рассматривать 1830-е годы как важнейший период в творческом развитии Пушкина, несмотря на реальный их вклад в разработку проблем реализма, народности и историзма Пушкина этих лет.

Катастрофа 14 декабря 1825 года оказалась рубежом не только русской истории, но и всей творческой жизни Пушкина. Все и вдруг изменилось в обществе. Изменилась личная судьба поэта. Николай, начавший свое царствование жестокой расправой с декабристами, освободил Пушкина из ссылки. «Милости» нового императора втянули Пушкина, вопреки его желанию, во взаимоотношения с двором и высшим светом. Чем энергичнее царь и шеф корпуса жандармов Бенкендорф стремились подчинить Пушкина своему влиянию, тем яснее и трагичнее осознавалась поэтом его собственная судьба. Новое время, новые обстоятельства политической и личной жизни обусловили появление новых тем, новых политических концепций.

Пушкин никогда не изменял вольнолюбивым идеалам и считал свободу условием существования каждого

человека. Но каков путь к этой свободе, к благоденствию народа? Дворянская революция не удалась. Пушкин это предугадывал. Радищевскую идею народной революции он принять не мог. В этих обстоятельствах спасительным казалось политическое учение французских и русских просветителей о просвещенном абсолютизме. Они искренне верили, что только просвещенный монарх сможет обеспечить процветание и счастье народа. Симпатии русских просветителей привлекала грандиозная преобразовательная деятельность Петра. Этот пример вдохновил и Пушкина. Встреча с Николаем, видимо, высказанные царем в беседе с поэтом планы просвещения России, освобождение его, Пушкина, из ссылки, — все это способствовало рождению иллюзии.

Так в творчестве Пушкина появились две новые темы — тема Петра и тема судьбы поэта во враждебном ему обществе. В трагических и мужественных стихотворениях («Поэт», «Чернь») Пушкин отстаивал свою независимость, опираясь на эстетический опыт романтизма. В реалистической поэме «Полтава» не только оказалась сохраненной романтическая линия Мазепы — Марии, но под влиянием концепции просвещенного абсолютизма Пушкин отступил и от уже завоеванного историзма, дав одностороннюю характеристику деятельности Петра.

Не оказалось возможным продолжать работу над романом «Евгений Онегин». Начатая еще в 1825 году, шестая глава была закончена в первые месяцы следующего, 1826 года. Но к продолжению рассказа о судьбе главного героя — Онегина — Пушкин вернулся только через три с половиной года! Родившийся замысел новых драматических произведений также не мог быть воплощен.

Факты свидетельствуют, что вторая половина 1820-х годов — это особый этап жизни Пушкина и что главная его особенность — *переходность*. Пушкин-поэт отчаянно боролся за независимость, он искал новых путей, бескомпромиссно судил и проверял все свои прежние взгляды и убеждения, накапливал новые знания и опыт. Это накопление продолжалось несколько лет. Процесс *кристаллизации* начался осенью 1830 года.

Первая болдинская осень потому и открывала новый период жизни и творчества Пушкина, что знаменовала конец кризисного состояния. Наконец-то стало возмож-

ным завершить роман «Евгений Онегин», приступить к реализации давно задуманных «драматических сцен». Пушкин почувствовал себя способным осмыслить современность и решить с реалистических позиций насущные вопросы русской жизни. В три осенних месяца создавались произведения, которые и подводили итоги и прокладывали путь в будущее.

В свое время Г. А. Гуковский указывал, что «реализм Пушкина 1820-х годов — это только еще самый первый этап развития реализма XIX века», что новый этап начинался с 1830 года, когда реализм открывал *социальный* характер «конкретно-общего исторического бытия» как проявление «конкретной социальной демократизации передовой литературы путем осознания ею социального коллектива (и именно демократического коллектива) как народа, как исторической реальности». Это и было вступлением реализма «в новую, вторую, социологическую (или социальную) фазу своего развития...» [1].

Изучение творчества Пушкина в последний период его жизни привело к тем же выводам и Б. В. Томашевского. «Существенное изменение во взглядах Пушкина на ход исторических событий, на историческую жизнь народа, а в зависимости от этого и на изображение прошлого в художественных произведениях, его освобождение от системы «аналогий» произошло около 1830 г. и отразилось в его творчестве 30-х годов. Это был новый этап в развитии реализма Пушкина» [2].

Рассказывая о возникновении формулы самоопределения Пушкина — «поэт действительности», — высказанной в рецензии на статью И. Киреевского в альманахе «Денница» (1830), ученый писал: «Формула эта в год окончания главного произведения Пушкина — «Евгения Онегина» — звучала для него не как простой ярлычок, лишенный глубокого содержания. Именно в этом, в поэзии действительности, Пушкин и признал за собой историческую миссию писателя, определяющего новую страницу в истории русской литературы, — страницу, которой открывается период русской народной литературы, освобождающейся от чуждых влияний иностранных литера-

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., Гослитиздат, 1959, с. 5, 13, 20.

[2] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837). М.—Л., АН СССР, 1961, с. 177.

тур, на выучку к которым принуждена была русская литература идти в предшествующие годы»[1].

Новая, высшая фаза реализма Пушкина определялась и фундаментальным его открытием — *диалектической взаимосвязью обстоятельств и человека.* Важнейшей чертой реализма как нового искусства являлся показ обусловленности человека социальной средой, объяснение человека условиями его социального бытия. Пушкин первым понял односторонность такого объяснения человека, при котором он фактически оказывался жертвой обстоятельств. Если среда всемогуща, то человек обречен, лишен воли, его уделом становятся покорность и смирение. Историзм помогал Пушкину понять закономерность развития антагонистических отношений между угнетенными и угнетателями. Изучение истории убеждало, что тяжесть порабощения неминуемо рождает бунт и протест. Понимание этого закона истории способствовало выработке оптимистического взгляда на судьбу народа, на судьбу человека.

Поэтому оказалось возможным решительно углубить реализм — Пушкин, объясняя человека условиями его социальной жизни, умел показать не только могущество среды и ее влияния на людей, но и способность человека восставать против враждебных ему условий жизни. В протесте, в бунте осуществлялось подлинное воспитание жизнью. Мятежность делала человека свободным в рабской стране, вселяла веру в собственные силы, «выпрямляла» личность, наполняла ее чувством собственного достоинства. Эстетической формулой этого обновленного реализма явились слова Пушкина: «Самостоянье человека — залог величия его».

Дальнейшее развитие реализма и историзма Пушкина в 1830-е годы обусловило *всемирность* его творчества. Всемирность Пушкина — принципиально новый рубеж развития русского реализма XIX века.

Каждая национальная литература в процессе своего исторического существования усваивает художественный опыт и достижения других наций, и в то же время в определенный исторический момент сама начинает выдвигать новые идеалы, проблемы, сюжеты и образы как обобще-

---

[1] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 141.

ние опыта своей национальной истории, который оказывался нужным другим народам. При этом интенсивность и масштаб выдвижения нового во многом зависели от характера усвоения уже достигнутого другими нациями. Процесс этого индивидуален для каждой нации. Прошла свой путь и русская словесность.

Когда же русская словесность достигнет этого уровня, когда ее самостоятельность приобретет то новое качество, которое позволит ей занять свое особое место в мировой литературе? Вопрос этот волновал писателей и критиков начала XIX века, он постоянно обсуждался на страницах журналов. Сошлюсь на один только пример — на статью И. Киреевского «Обозрение русской словесности за 1829 год», напечатанную в «Деннице». Умная и глубокая, статья эта привлекла внимание Пушкина и была им одобрена.

Помимо конкретных оценок литературных произведений, И. Киреевский высказал и ряд общефилософских суждений. Главное из них — рассмотрение «нашей словесности в отношении к словесностям других государств». Анализ реального состояния литературы первых десятилетий XIX века привел критика к заключению: «...У нас еще нет литературы». Но статья И. Киреевского интересна не повторением пессимистической мысли, а выражением глубокой веры в то, что великая литература рождается, что она будет способна сказать свое слово, что она займет свое, особое место в ряду литератур других стран. Каковы же пути к этому? Связь литературы с действительностью. Для критика основа оригинальности — «это тесная связь литературы с жизнью», осознание литературной необходимости глубокого философского познания действительности. Где искать, откуда придет эта философия? Да, утверждает И. Киреевский, надо учиться у других народов. «Но чужие мысли полезны только для развития собственных... *Наша* философия должна развиться из *нашей* жизни, создаться из текущих вопросов, из господствующих интересов *нашего* народного и частного быта» [1].

На вопрос, когда же это произойдет, И. Киреевский в тех условиях ответить не мог. Важно при этом понять, что вопросы, поставленные им, не риторические, что

[1] И. В. Киреевский. Полн. собр. соч., т. I. М., 1861, с. 44, 34, 33.

понимание условий формирования литературы, способной сказать миру свое слово, лишено умозрительности, — все это было отражением реального процесса развития русской литературы. Россия многим обязана общеевропейскому просвещению. Ее дальнейшая судьба также зависит от развития просвещения: «...Оно есть условие и источник *всех* благ. Когда же эти *все* блага будут *нашими*, — мы ими поделимся с остальною Европою и весь долг наш заплатим ей сторицею» [1].

Пушкин, высоко оценивший «Обозрение» Киреевского, отверг «меланхолическую» старую мысль, повторенную критиком, что «у нас еще нет литературы», и засвидетельствовал — у нас «есть словесность — и время зрелости оной уже недалеко». Зрелость эта определялась художественными открытиями самого Пушкина прежде всего. Через несколько лет после сказанных им слов на литературном поприще появились Гоголь и Лермонтов. Гением Пушкина мужала русская литература. Именно с пушкинского рубежа она и стала платить сторицей свой долг; выдвигаемые ею идеалы приобретали общеевропейский характер, она оказывалась способной давать свои ответы на самые коренные вопросы человеческого бытия. Первое слово было сказано Пушкиным. Осуществлялось это им на материале русской действительности и на материале жизни других народов, с широким и свободным использованием сюжетов и образов мировой литературы.

Новое в творчестве Пушкина 1830-х годов было порождено не только дальнейшим и счастливым развитием его гения — оно было обусловлено временем, историей. События общественной, политической и литературной жизни в России и на Западе (и особенно во Франции) определяли лицо тридцатых годов, формировали его характерные особенности и приметы, складываясь в качественно особый, хронологически строго обозначенный исторический период. Период этот накладывал свою печать на убеждения поэта, на все, что писал он, на все выдвигаемые временем темы и их решения. В свою очередь, деятельность Пушкина в это десятилетие обусловливала глубинное и коренное его влияние на литературный процесс, на творчество крупнейших писателей.

---

[1] И. В. Киреевский. Полн. собр. соч., т. I, с. 46.

Одним из первых о 1830-х годах как об особом периоде в истории русской литературы и общественной мысли писал Г. А. Гуковский. Но не в книге о Пушкине, а в следующей своей работе — «Реализм Гоголя». Книга о Гоголе начиналась с Пушкина, с изложения многих важных мыслей о поэте, с того, что оказалось невысказанным или недосказанным в книге, ему посвященной. Здесь же, на первых страницах новой работы, определены и названы те характерные особенности общественного и эстетического развития тридцатых годов, которые дают ученому основание выделять их как особый период.

Понимая условность членения литературы по десятилетиям, Г. А. Гуковский писал: но «пока мы не построили своей научной теории истории литературного процесса», пока историки литературы пользуются такими понятиями как «двадцатые годы», «сороковые годы», «шестидесятые годы», совершенно необходимо выделить и «тридцатые годы», поскольку без такого выделения в реальной истории литературы складывается искаженное представление о существе и смысле происходивших в литературе этого десятилетия событиях. «Мы имеем на это право, потому что наш объект — «тридцатые годы» — в самом деле отличен и от «двадцатых» и от «сороковых», и это видно невооруженным глазом, до всякого научного анализа. Некий специфический колорит лежит в 30-х годах не только на литературе, но и на всех гранях общественного бытия России, и в частности русской литературы» [1].

Определяя этот «специфический колорит», выделяя характернейшие «признаки» данного историко-литературного периода, ученый на первое место выдвигает те новые черты и особенности реализма, которые сформировались и определились в это десятилетие. «Это и дает нам право, — пишет Г. А. Гуковский, — в основном выделить 1830-е годы в качестве особого, условно отделенного от других, смежных, объекта изучения в общем плане изучения истории русского реализма» [2].

Через девять лет после выхода книги Г. А. Гуковского с призывом выделить в изучении историко-литературного процесса период «тридцатые годы» как «совершенно осо-

---

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, с. 8—9.
[2] Там же, с. 7.

бую и необычайно существенную эпоху» выступил В. Кожинов. И для него главное в этом периоде — новая фаза реализма, обусловленная художественными достояниями Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Именно эта мысль подчеркнута и подзаголовком статьи — «О реализме 30-х годов XIX века».

В. Кожинов пытается объяснить, почему, с одной стороны, в историко-литературных концепциях развития русской литературы XIX века не говорится о периоде «тридцатые годы», а с другой, когда пишут об этих годах, то именуют их годами «упадка», «безвременья». «Одна из причин здесь, так сказать, чисто «хронологическая». Во множестве курсов истории русской литературы, например, деятельность Пушкина, Баратынского, Чаадаева как бы целиком отнесена к 20-м годам, Гоголя, Лермонтова, Кольцова, Одоевского, Киреевского — к 40-м, а Тютчева — к 60-м, хотя временем высшего расцвета (а иногда даже просто жизни) для всех них были 30-е годы» [1].

Требование ученых выделить в истории русской литературы XIX века «тридцатые годы» как определенный, со своими, только ему присущими особенностями период, безусловно, справедливо и научно оправдано. Оно продиктовано стремлением глубже понять ту эпоху литературного развития, когда реализм властно завоевывал позиции в литературе, эпоху, когда во всем своем могуществе проявлялось реалистическое творчество Пушкина, Гоголя, Лермонтова, когда на поприще критики блистательно выступили И. Киреевский и В. Белинский.

На вопрос — что является главным при определении «специфического колорита» литературного развития тридцатых годов, еще нет ясного и четкого ответа. Видимо, он нуждается в тщательном и всестороннем рассмотрении. Но изучение творчества Пушкина 1830-х годов убеждает, что душой этого десятилетия, доминантой литературного развития, решающей силой, формировавшей реалистическую школу в литературе, был Пушкин.

Работа Пушкина проходила в условиях господства романтизма. Создавая реалистические произведения, отстаивая реализм, он шел против течения. Отсюда возраставшее из года в год непонимание поэта критикой и читателями. Но Пушкина не только не пони-

---

[1] «Вопросы литературы», 1968, № 5, с. 61.

мали — с ним боролись, его стремились дискредитировать, его подвергали травле. Дóлжно помнить о той тяжелой атмосфере, в которой работал Пушкин, сурово и бескомпромиссно отстаивая свой путь. В сонете «Поэту», написанном накануне поездки в Болдино (1830), Пушкин предупреждал, что он останется «тверд, спокоен и угрюм», услышав похвалы или «суд глупца». Пушкина отличает чувство высокой ответственности за дело поэта, убеждение, что в тех трудных условиях общественной жизни именно поэт «жизни действительной» может раскрыть «тайну времени», заглянуть в будущее. Отстаивая свою независимость, Пушкин предупреждал своих читателей, что исполнит свой долг:

Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

В последующем он вынужден был вновь отстаивать свою свободу:

Исполнен мыслями златыми,
Непонимаемый никем,
Перед распутьями земными
Проходишь ты, уныл и нем.
С толпой не делишь ты ни гнева,
Ни нужд, ни хохота, ни рева,
Ни удивленья, ни труда.
Глупец кричит: *куда? куда?*
Дорога здесь. Но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя влекут
Мечты златые; тайный труд
Тебе награда...

Дорогу знал только Пушкин. И ее приходилось не искать, но прокладывать заново. Непонимание творчества Пушкина 1830-х годов и объяснялось тем, что к его новым произведениям подходили по старым, изъезженным путям, а понять их можно было, только стоя на дороге, проложенной новым Пушкиным.

И все же «непонимание» это не было абсолютным. «Подвиг благородный» был оценен, мужественное отстаивание Пушкиным своего пути, открытие нужной литературе «дороги» было понято и принято. Больше того — именно тридцатые годы оказались годами триумфа

Пушкина, годами торжества отстаиваемого им реалистического искусства.

Произошло это благодаря счастливому парадоксу литературного развития этого десятилетия. Оказалось — чем отчетливее проявлялась эстетическая глухота критики, воспитанной на романтизме, к поэзии действительности Пушкина, к его громадным художественным открытиям, тем неуклоннее и стремительнее шел процесс освоения опыта Пушкина вступающими в литературу молодыми писателями. В этой связи в первую очередь должно назвать Гоголя и Лермонтова. При этом решающее понимание пушкинских открытий осуществлялось не в виде прямых высказываний — в письмах, статьях, *но в форме их художественного освоения.*

А реалистическое наследие Пушкина как раз в тридцатые годы, как лавина, обрушилось на читателей, критику, писателей. В 1831 году вышла наконец из печати трагедия «Борис Годунов», в 1833 году появился в цельном виде роман «Евгений Онегин», на протяжении шести лет выходили систематически новые произведения Пушкина — «Повести Белкина», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», сказки, «Пиковая дама», «Скупой рыцарь», «Капитанская дочка», блистательные лирические стихотворения. Это если не считать критических и публицистических статей, «Истории Пугачева» и других произведений Пушкина.

Вот свидетельство Гоголя от 1831 года, после знакомства с «Борисом Годуновым» и сказкой Пушкина: «Мне кажется, что теперь воздвигается огромное здание чисто русской поэзии, страшные граниты положены в фундамент. . .» [1] Новый эстетический смысл пушкинского творчества раньше всего открылся Гоголю-художнику после прочтения «Бориса Годунова». Потрясенный трагедией, он записал свои впечатления в форме исповеди: «Будто прикованный, уничтожив окружающее, не слыша, не внимая, не помня ничего, пожираю я твои страницы, дивный поэт!»

Несмотря на лиризм и субъективность оценок, ясно, что потрясло Гоголя: воскрешение прошедшего во всей истине, всемогущество Пушкина, сумевшего оживить

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. X. М., АН СССР, 1940, с. 207.

умершее, покоряющая поэзия точно воспроизведенной жизни и живых характеров. Чтение «Бориса Годунова» завершило период исканий самого Гоголя, помогло его самоопределению. Вот почему именно над этим сочинением поклялся молодой писатель на вечную верность пушкинскому реализму. «Великий! над сим вечным творением твоим клянусь!..»[1] — писал Гоголь в январе 1831 года. Письма Гоголя свидетельствуют, что с такой же чуткостью он относился и к другим произведениям Пушкина — «Домику в Коломне», сказкам, «Истории Пугачева», «Капитанской дочке», к его стихотворениям. Уже в 1832 году он признавался, что его повесть «Иван Федорович Шпонька» написана с учетом опыта Пушкина, отчего в ней отчетливо видно влияние поэзии Пушкина[2].

Под влиянием пушкинского творчества — художественного и критического — у молодого писателя появилась потребность в публичном объяснении новаторства своего учителя. Статья «Несколько слов о Пушкине», вошедшая в состав «Арабесок» (1835), явилась не только умным и первым серьезным опытом объяснения творчества великого русского писателя. Она была манифестом нового направления, отстаивавшим «поэзию жизни действительной». И знаменательно, что эта критическая статья принадлежала писателю, который осознал и понял новаторство Пушкина как художник. Писал эту статью о Пушкине и давал историческую оценку совершенной им эстетической революции молодой писатель, опираясь на собственный опыт освоения и развития художественной системы своего учителя, его великих открытий.

Выступление Гоголя было продолжением критической деятельности Пушкина, особенно развернувшейся в период издания «Литературной газеты». Одно из первых выступлений Пушкина — рецензия на альманах «Денница», в которой рассматривалось подробно «Обозрение русской словесности за 1829 год» И. Киреевского. Воспользовавшись удобным поводом, Пушкин, анализируя и пересказывая статью «Денницы», как бы от имени критика определяет характер непонимаемого многими своего творчества и формулирует свою эстетическую

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, 1952, с. 151—152.
[2] Там же, т. X, 1940, с. 227—228.

позицию лаконично и точно: «Пушкин — поэт действительности».

Внесение Пушкиным и Гоголем в русскую критику новых идей поднимало ее теоретический уровень, подготавливало к решению насущных задач литературного развития. Критические статьи Пушкина и Гоголя оказали существенное влияние на выработку эстетических взглядов Белинского, определили в значительной мере понимание им реализма и народности Пушкина, Гоголя и Лермонтова.

С именем Гоголя справедливо связывают новый этап быстро развивавшегося русского реализма. Но он начинался с высокого рубежа, достигнутого Пушкиным уже в 1830-е годы. Успехи и открытия Гоголя оказались возможными потому, что он «брал» с собой все достижения Пушкина, шел по «дороге», найденной и проложенной им. Об этом писал сам Гоголь, писал сразу после того, как пришла к нему в Италию страшная весть о гибели Пушкина: «Моя утрата всех больше... Моя жизнь, мое высшее наслаждение умерло с ним. Мои светлые минуты моей жизни были минуты, в которые я творил. Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина. Ничто мне были все толки, я плевал на презренную чернь... мне дорого было его вечное и непреложное слово. Ничего не предпринимал, ничего не писал я без его совета. Всё, что есть у меня хорошего, всем этим я обязан ему. И теперешний труд мой («Мертвые души». — *Г. М.*) есть его создание. Он взял с меня клятву, чтобы я писал, и ни одна строка его не писалась без того, чтобы он не являлся в то время очам моим. Я тешил себя мыслью, как будет доволен он, угадывал, что будет нравиться ему, и это было моею высшею и первою наградою» [1].

Вопрос о подлинных творческих связях Гоголя и Лермонтова с Пушкиным, о значении пушкинского реализма для самоопределения и становления их как писателей-реалистов, к сожалению, не изучен и еще ждет своих исследователей. В настоящей работе я не могу рассматривать эту проблему. Но хочу обратить внимание только на необыкновенно чуткое отношение и Гоголя и Лермонтова к обновленному и обогащенному Пушкиным реализму.

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XI, 1952, с. 91.

Своеобразие и силу Пушкина, увидевшего мятежного героя и мятежные натуры в страшной николаевской России, показавшего, как в будничной жизни зреет недовольство существующей жизнью, как рождается отпор насилию, произволу и несправедливости, отпор, определявший возрождение личности, первыми поняли наследники Пушкина — Гоголь и Лермонтов.

Одновременно появились «Повести Белкина» и «Вечера на хуторе близ Диканьки». И уже здесь, как признавался сам Гоголь, сказалась «поэзия Пушкина». Вслед за петербургской повестью Пушкина («Медный всадник», с которым Гоголь был знаком до его опубликования) Гоголь пишет цикл своих петербургских повестей. «Записки сумасшедшего» соотнесены с «Медным всадником», судьба Поприщина — с судьбой Евгения. Бунт того и другого становится рубежом их жизни; мятеж вырывает их из пошлого, примитивного, уродливого существования и переносит в сферу высокой человечности. Общество жестоко мстит отступникам, мятежники гибнут, но не в качестве ничтожных и смиренных «существователей», а в единственно прекрасном звании — человека. В самоотверженной и героической борьбе за отчизну расцветает и зреет богатырская натура Тараса Бульбы. И эта вольная казацкая душа внутренне родственна и духовно близка казацкой душе пушкинского Пугачева.

Должно помнить при этом, что Гоголь был отлично осведомлен о работе Пушкина над «Историей Пугачева». В мае 1833 года, за несколько месяцев до окончания Пушкиным его труда, Гоголь сообщал об этом сочинении: «Пушкин уже почти кончил Историю Пугачева. Это будет единственное у нас в этом роде сочинение. Замечательна очень вся жизнь Пугачева. Интересу пропасть! Совершенный роман!» [1]

Пушкинская концепция человека обусловила возможность создания Лермонтовым поэмы «Мцыри», в центре которой оказалась личность отрока, проявившего свою богатырскую натуру в борьбе за желанную свободу. Пушкинское начало в поэме Лермонтова — яркое проявление могущества реализма в раскрытии вечно живой поэзии действительности, поэзии человека.

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. X, с. 269.

Г. А. Гуковский, поставивший вопрос о 1830-х годах как о новом и более высоком этапе развития реализма Пушкина и особом историческом периоде в литературном процессе XIX века, не указал, однако, места Пушкина в этом процессе. В данном случае ученый оказался под влиянием традиции, которая прочно и давно связала имя Пушкина с 1820-ми годами, назвав это десятилетие пушкинским, поскольку в это время влияние Пушкина как поэта-романтика на литературу было определяющим. Г. А. Гуковский писал: «Когда говорили о пушкинском периоде, имели в виду главным образом 1820-е годы, тем более что пушкинское творчество 30-х годов было недостаточно представлено в печати, попросту недостаточно известно как читателям, так и критикам. Да, в сущности, так оно и было: поскольку в 20-е годы именно Пушкин осуществлял движение русской литературы вперед, это и был по преимуществу пушкинский период. И хотя Пушкин органически вошел и в новый период, отметивший 30-е годы, период более демократический, «социальный» и разрушительный, все же этот период оказался связанным с образами новых богов, открыто, почти дерзко его выражавших, с образами Гоголя и Лермонтова — прежде всего, конечно, Гоголя» [1].

Подобное заключение могло вырасти из недостаточной изученности и литературного процесса тридцатых годов и динамического развития в это десятилетие творчества Пушкина. Естественным результатом этой неизученности и явилось утверждение, что Пушкин смог оказывать влияние на литературный процесс в пору своего романтизма и не был способен воздействовать на литературу, на новые поколения писателей в тридцатые годы, то есть в годы расцвета своего реализма.

Дальновидные современники думали и писали иначе. Сошлюсь вновь на И. Киреевского, который в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» и в «Обзоре русской словесности на 1829 год» указывал, что новый период русской литературы связан с именем Пушкина. Показывая конкретные признаки творчества поэта, которые позволяют назвать современный этап литературного развития *«периодом поэзии русско-пушкинской»*, И. Киреевский утверждает, что Пушкиным запечатлен русский

[1] Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя, с. 19.

характер, «невыразимое, понятное лишь русскому сердцу», что ему присуще достоинство «отражать в себе жизнь своего народа». Именно поэтому критик подчеркивает «еще одно важное качество в характере его поэзии: *соответственность с своим временем*»[1].

Дело вовсе не в названии периода, не в ярлыке, а в существе вопроса. В атмосфере торжества массового романтизма тридцатых годов Пушкин отважно защищал поэзию действительности и обогащал новый художественный метод своими открытиями. Это заметили, поняли, оценили и приняли Гоголь, Лермонтов, Тургенев. Складывалась реалистическая школа, «страшные граниты» ложились в фундамент русского реализма. И делалось это Пушкиным и под непосредственным его влиянием Гоголем и Лермонтовым. Вот почему определение тридцатых годов как пушкинского периода оправдано исторически.

---

[1] И. В. Киреевский. Полн. собр. соч., т. I, с. 17, 18.

Глава первая



ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ

ЗАВЕРШЕНИЕ РОМАНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»
ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА 1823—1830 ГОДОВ

1

Первого января 1830 года в первом номере «Литературной газеты» был напечатан отрывок — в составе четырех строф — из романа «Евгений Онегин». Новое десятилетие Пушкин встречал эстетическим манифестом, в котором давал поэтическую оценку своим прежним романтическим убеждениям и утверждал принцип новой художественной системы. Строфы эти, подводя итог прожитому, определяли программу будущего творчества.

В годы ссылки, проведенные в Михайловском, Пушкин не только преодолел романтизм, его философские и эстетические идеалы, но и, перейдя на позиции реализма, выработал основы нового мировоззрения — историзм и народность. Они и служили прочным фундаментом и для художественного исследования действительности нового времени и для продолжения начатого в другую эпоху произведения.

Форма свободного романа позволяла немедленно откликнуться на событие, потрясшее Россию, — разгром восстания декабристов. Осмысление тяжелых последекабрьских лет осуществлялось прежде всего через судьбу автора-поэта. Конкретно-биографическая драма Пушкина была частью драмы всей передовой России.

Должен был автор в новых условиях определить и свою эстетическую позицию. Это было необходимо потому, что поражение дворянских революционеров создало условия для романтического «взрыва», для широкого распространения романтического мировоззрения и нового расцвета романтической литературы. Романтизм утверждался в эти годы в рамках нескольких направ-

лений, ориентировавшихся на различные философские истоки. Однако, при всей несхожести идейных и общественных позиций поэтов-романтиков, романтизм выражал прежде всего пессимистические настроения общества. Но, главное, — и это отлично понимал Пушкин, — романтизм, так быстро и мощно развившийся, не мог в новых условиях выполнить миссию, которую возложила история на литературу в эту трудную для России эпоху. Литература держала своеобразный экзамен на зрелость, на свое право быть эхом русского народа, быть ему нужной, способной выражать и формировать национальное самосознание и в решающую минуту «воспламенять бойца для битвы»...

Художественное исследование общественной и социальной жизни России на всех ее уровнях могло быть осуществлено только с позиций реализма, или, выражаясь исторически, в терминах эпохи, с позиций «поэта жизни действительной».

Так определилось намерение Пушкина сформулировать свою эстетическую позицию, решительно вторгнуться в литературный процесс и, ссылаясь на свой прошлый романтический опыт, объяснить, почему он преодолел романтизм, как обогащает и по-новому вооружает литературу обнаружение поэзии в самой действительности. В конце 1829 года были написаны Пушкиным строфы из путешествия Онегина, напечатанные в «Литературной газете». Присмотримся внимательно к этим стихам:

Прекрасны вы, брега Тавриды;
Когда вас видишь с корабля
При свете утренней Киприды,
Как вас впервой увидел я;
Вы мне предстали в блеске брачном:
На небе синем и прозрачном
Сияли груды ваших гор,
Долин, деревьев, сел узор
Разостлан был передо мною.
А там, меж хижинок татар...
Какой во мне проснулся жар!
Какой волшебною тоскою
Стеснялась пламенная грудь!
Но, Муза! прошлое забудь.

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне — теперь их нет:
Они прошли иль изменились...
Мир вам, тревоги прошлых лет!

В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.
Мой идеал: жена-хозяйка,
Мои желания — покой,
Да *щей горшок, да сам большой.*

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
Таков ли был я, расцветая?
Скажи, Фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум
Навел твой бесконечный шум,
Когда безмолвно пред тобою
Зарему я воображал...[1]

Первая строфа отрывка погружала читателя в благоуханный и волшебный мир романтической природы и романтических, возвышенных, окрашенных тоской и печалью чувств поэта. Читатель, так полюбивший автора «Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана», лирических стихотворений, навеянных крымскими впечатлениями — «Погасло дневное светило», «Нереида» («Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду...»), «Редеет облаков летучая гряда», — огорчавшийся вместе с критикой появлением «прозаических» описаний в «Евгении Оне-

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 6. АН СССР, 1937, с. 199—201 и 501—503.

гине», должен был с благодарностью читать первую строфу отрывка. И действительно, стихи эти были неожиданностью; Пушкин еще раз показал громадные возможности реализма: его способность воссоздать любой тип сознания, на этот раз романтический, передававший одновременно и миропонимание юного поэта и особенности поэтической системы романтизма вообще. Знакомый голос любимого поэта привлекал и «улавливал» читателя, который доверчиво шел навстречу этому голосу, упивался гармонией и музыкой стиха, сопереживал с поэтом («Какой волшебною тоскою Стеснялась пламенная грудь!»), пока неожиданно не спотыкался, как о незамеченный порог, о последний стих:

Но, Муза! прошлое забудь.

Смущенного, но доверчивого читателя Пушкин вел за собой дальше, раскрывая ему тайну своей поэтической жизни: «Какие б чувства ни таились Тогда во мне — теперь их нет: Они прошли иль изменились...» Прошлое и настоящее, *тогда* и *теперь* — читатель должен был понять, что перед ним новый поэт, понять, как и почему он изменился. Вторая строфа и явилась поразительным по точности художественным раскрытием и реалистическим объяснением существа идеалов и поэтики романтизма: «В ту пору мне казались нужны Пустыни, волн края жемчужны, И моря шум, и груды скал, И гордой девы идеал, И безыменные страданья...» Торжество субъективности, эстетизация действительности, не извлечение красоты из реальности, но привнесение ее согласно канонам; томление духа, страдания, но безыменные, ибо причиной их была не реальная женщина, но отвлеченный идеал «гордой девы»... В конце строфы Пушкин, как всегда лаконично, формулирует вывод-оценку своей прошлой поэтической системы, романтизма вообще — «высокопарные мечтанья»!

Объяснив читателю прежнего Пушкина, поэт доверительно распахивает перед ним дверь в иной, ему неведомый, чудный мир живой русской жизни: «Иные нужны мне картины: Люблю песчаный косогор...» Картина, нарисованная Пушкиным, была неожиданной: поэт демонстративно описывал *обыкновенное*, прозаическое, низкое, с точки зрения классицизма и романтизма, — русскую бедную, почти нищую деревню. Еще более неожиданной

оказалась чудесная способность этой картины излучать поэзию, покорять удивительной, бередящей сердце и ум русского человека красотой родного края. Поэт утверждал новый эстетический кодекс, и читатель понимал, что доверие к действительности, к объективному миру вооружало художника возможностью извлекать прекрасное из самой жизни. Описательные стихи о прозаическом в действительности становились глубоко содержательными, из, казалось бы, простого перечня примет изображаемого пейзажа («избушка», «две рябины», «сломанный забор», «перед гумном соломы кучи») вырастал поэтический образ русской деревни.

Фокусом каждой из поэтических систем оказывался идеал поэта — в первом случае «гордой девы», во втором — «жены-хозяйки». Между ними — пропасть: романтический идеал уводил читателя в страну мечтаний, отрывая от почвы, лишал его духовной силы, возможности быть сознательным и активным участником бурных событий русской жизни.

Последняя строфа отрывка как бы завершала эстетический манифест Пушкина, в ней подводился итог сказанному выше. Начиналась она дерзко — продолжая утверждать свою мысль, что для поэта нет и не может быть «низких», недостойных поэзии предметов, ибо «самый ничтожный предмет может быть изображен стихотворцем», Пушкин смело писал: «Порой дождливою намедни Я, завернув на скотный двор...» Поэт стремился привлечь читателя на свою сторону и покорял его доверительностью и искренностью рассказа. Воспоминания о творческой юности, о романтическом прошлом были окрашены в элегические тона. Пушкин как бы приглашал читателя подумать вместе с ним, поэтом, о пройденном им пути: «Таков ли был я, расцветая? Скажи, Фонтан Бахчисарая! Такие ль мысли мне на ум Навел твой бесконечный шум, Когда безмолвно пред тобою Зарему я воображал...»

На этом обрывался отрывок, опубликованный в «Литературной газете». Читателю задавались вопросы — «Таков ли был...» «Такие ль мысли...», и он должен был ответить на них, опираясь на уже приобретенный опыт освоения предыдущих строф. Пушкин не навязывал читателю своих убеждений, он создавал условия для самостоятельного вывода, веруя, что поэзия жизни действи-

тельной сама поможет читателю сделать правильный вывод. «Высокопарным мечтаньям» оказывалась противопоставленной объективная жизнь. Поэтическая картина русской деревни, которая вырастала в образ народной России, должна стать предметом поэзии, литературы, — утверждал Пушкин.

Лирические строфы, входившие в главу «Путешествие Онегина» и опубликованные в «Литературной газете», были программными для Пушкина: они ориентировали развитие литературы по пути демократизации и потому оказывались мостом в новый период — тридцатые годы. В демократизации общественного движения было спасение России. Это понял Пушкин и шел навстречу этому будущему. Новые убеждения, с такой поэтической силой и искренностью выраженные в опубликованных в январе 1830 года строфах, не только предвещали характер будущего творчества Пушкина, но и помогали завершить незаконченные произведения, реализовать давно вынашиваемые замыслы. Прежде всего необходимо было закончить роман «Евгений Онегин».

2

После событий 14 декабря 1825 года довольно быстро — за восемь месяцев 1826 года — были написаны две главы: пятая и шестая. Это оказалось возможным потому, что план их был ясен Пушкину уже давно. Сюжетное развитие судьбы Татьяны позволяло писать и седьмую главу, хотя работа над ней шла медленно, с большими перерывами, в течение 1827—1828 годов. Исторически Онегин — общественный тип, порожденный эпохой декабризма. Но как в новых условиях рассказать о дальнейшей судьбе героя, Пушкин не знал.

Только в конце декабря 1829 года, вернувшись с Кавказа, он смог продолжать роман, принявшись писать следующую, восьмую главу — путешествие Онегина по России, которое и должно было сыграть решающую роль в нравственном возрождении героя. Работа над главой заканчивалась в Болдине. Затем была написана глава девятая — новая встреча Онегина с Татьяной в Петербурге. Сразу же по окончании восьмой и девятой глав была начата глава десятая, которую 19 октября 1830 года

Пушкин сжег. Сохранились только первые строфы, записанные для безопасности шифрованным кодом, потому что они были посвящены изображению деятельности зарождавшихся в конце десятых годов тайных обществ декабристов. Так бесспорные факты свидетельствуют о первоначальном намерении Пушкина продолжить роман об Онегине в полном соответствии с реальным ходом общественного движения России.

Но Пушкин оказался вынужденным отступить от своего замысла. Оттого главы — путешествие Онегина (восьмая), подготовившая его к декабризму, и десятая, посвященная декабристскому движению, были из романа исключены, а девятая глава стала восьмой. И дело было не только в цензуре, хотя и она имела немаловажное значение — глава о декабристах никогда бы не была пропущена. Главной же причиной было горькое понимание обреченности дела декабристов, невозможности усилием горстки отважных людей низвергнуть самодержавную власть. Допустимо ли было вести Онегина по пути, который приводил к общественной катастрофе?

Решение судьбы Онегина со всей остротой поставило перед Пушкиным проблему исторической оценки декабризма. Глава восьмая, написанная в Болдине, занимает особое место в романе. И не только потому, что в ней завершается сюжетная история взаимоотношений Онегина и Татьяны. Ее писал, в сущности, новый поэт. Пройдя через трудные годы, он, вооруженный новым знанием жизни и закономерностей исторического развития, вступил в зрелый период своего творчества. Потому Пушкин не просто завершал когда-то начатую историю своих любимых героев, но с позиций историзма переоценивал ту эпоху, которую начал изображать еще в 1823 году.

Восьмая глава открывалась и завершалась темой автора-поэта. Такое обрамление концентрировало внимание читателя на кардинальных проблемах не только последней главы, но и романа в целом. В то же время первые строфы главы кажутся неожиданными, прежде всего содержанием лирического рассказа автора о себе, ибо внешне оно как бы повторяло сказанное раньше — в первой главе. Действительно, автор возвращается к своей петербургской жизни 1819 года, к крымским впечатлениям и к своему романтическому прошлому. Но делает это сознательно. Пушкин считает теперь необходимым

прояснить идейную позицию автора-поэта 1819 года, восстановить историческую правду, от которой он отступил в первой главе, напомнить читателю, что тогда, в 1819 году, он, Пушкин, был автором «Вольности», послания «К Чаадаеву», «Деревни», сатирических ноэлей, был «эхо русского народа», выразителем идей молодой России, вдохновителем поколения, начавшего борьбу за вольность. Здесь, в восьмой главе, как бы пересматривалась и значительно дополнялась первая глава. Начальные строфы восьмой главы поэтому важны не только для понимания убеждений автора-поэта 1830 года, но и для понимания всего романа: читатель должен был существенно поправить свои прежние представления об идейной жизни Петербурга в конце 1810-х годов, узнать о вольнолюбивых взглядах автора-поэта, а следовательно, и о характере взаимоотношений его со своим приятелем Онегиным.

Причастность Онегина к жизни передовых кругов дворянства полнее всего передана Пушкиным в первой главе, в его рассказе о своих дружеских встречах с героем романа. И тут важно, что характеристика идет не от Пушкина-автора, а от Пушкина — исторического деятеля, одного из героев романа; потому он не описывает, а свидетельствует. «Разочарование» отдалило Онегина от «суеты», от «света», от «бурных наслаждений», от красавиц, от обычного времяпрепровождения. Преданный безделью и не зная, чем заняться, он «томился душевной пустотой». Тогда-то автор-поэт и подружился с Онегиным. Узнав своего друга, Пушкин полюбил его, потому что много общего было в их чувствах и раздумьях. Тем самым принадлежность Онегина к тому кругу передовой молодежи, властителем дум которой был Пушкин — автор вольнолюбивых стихов, становилась для читателя очевидной. И все же следует признать, что характеристика воззрений Онегина в первой главе, его сомнений и душевной холодности лишена идейной ясности. «Душевная пустота», «скука», «охлажденный ум», «угрюмость», «хандра» — все это лишь глухие намеки на то, что действительно переживал Онегин. Подобная недоговоренность не случайна. Понимая, что душевная боль его героя во многом уже зависит от того, что он стал томиться бездельем, не умея и не желая посвятить себя военной или чиновничьей службе или помещичьей деятельности, Пушкин

не считает возможным (ни применительно к себе, ни к Онегину) говорить об открывшемся исторически новом пути для передовой дворянской молодежи — пути борьбы и протеста.

Нельзя забывать, что в пору своих бесед с Онегиным — весной 1819 года — Пушкин хорошо знал об этом пути. Его убеждения были тогда определенны и лишены неясности. К тому времени он написал оду «Вольность», в которой воспевал свободу и поражал порок на тронах. В послании «К Чаадаеву» поэт выразил думы и чаяния молодого поколения, ненавидевшего русское самовластие. Эти юноши гордо говорили о себе: «Отчизны внемлем призыванье». Им и Пушкину была ясна цель: «Мой друг, отчизне посвятим Души прекрасные порывы».

Так было в 1819 году, то есть во время описанных в романе встреч поэта с Онегиным. А когда писались первые главы романа, Пушкин уже разочаровался в своих былых идеалах. В 1824 году он обратился к Чаадаеву с новым посланием, в котором открыто пересматривал свои взгляды, выраженные в послании 1818 года.

Идейный кризис, пережитый Пушкиным, не позволял ему придать убеждениям Онегина и своим разговорам с ним общественную и политическую определенность. Потому оказались выброшенными из первой главы стихи, характеризовавшие политические интересы Онегина (его споры о «Бейроне, о Манюэле», «о карбонарах» и т. д.). Потому нет намеков на идейную позицию Каверина. Потому, наконец, и это самое главное, Пушкин, вопреки истории, правде событий, отказался от точной характеристики собственных убеждений. И о себе Пушкин говорит так же неопределенно, как об Онегине: «Условий света свергнув бремя, Как он. . .», «Я был озлоблен. . .», «Страстей игру мы знали оба; Томила жизнь обоих нас. . .», «Обоих ожидала злоба Слепой Фортуны и людей. . .» Это не только неопределенная, но и заведомо неверная самооценка — поэт свои сомнения эпохи 1823 года переносит на Пушкина 1819 года, действующее лицо романа.

Потому и в характеристике убеждений Онегина поэт остановился на полпути, подчеркнув лишь равнодушие героя к тем благам жизни, которые ему предоставлял его класс, к его идеалу человеческого счастья. Онегин дан в канун значительных исторических событий, которые могли переменить и его судьбу. Бегло рассказав предыс-

торию героя, Пушкин оторвал Онегина от Петербурга, от света и отправил в деревню выполнять обязанности помещика, которые неожиданно свалились на него. Дальше герой должен был жить вровень с бурно развивавшимися политическими событиями. Пушкин чувствовал себя летописцем современности; остановив духовное развитие Онегина на полпути, он верил, что жизнь допишет историю Онегина. Но историю Онегина дописать не удалось — страшное поражение восстания потрясло Россию. Поэтому в романе о современности должно было восстановить историческую правду о декабристах. Так появились лирические строфы восьмой главы.

В 1830 году Пушкин с высот исторического опыта взирает на начало своей жизни, вспоминает, как почти двадцать лет назад поэзия озарила его жизнь новым светом. Сначала он воспел «детские веселья», затем «И славу нашей старины, И сердца трепетные сны». По окончании лицея поэт оказался в кругу передовой молодежи Петербурга: «Я Музу резвую привел На шум пиров и буйных споров. . .», «И молодежь минувших дней За нею буйно волочилась. . .» Что было, то было, и Пушкин счастлив, что жизнь его с юности оказалась слитой с историей, с передовым политическим движением: «А я гордился меж друзей Подругой ветреной моей». (Вспомним, что в дни болдинской осени, в десятой главе, не предназначенной для печати, Пушкин писал более откровенно о своем общении с заговорщиками — «Читал свои ноэли Пушкин. . .»).

В следующих строфах восьмой главы рассказана дальнейшая судьба Пушкина, описаны его связи с декабристами: «Но я отстал от их союза И вдаль бежал. . .» — так намекал поэт на свою южную ссылку. После рассказа о жизни в Крыму, Бессарабии, Одессе Пушкин сообщает, как настигла его в Михайловском весть о катастрофе 14 декабря: «Вдруг изменилось все кругом» (в беловой рукописи вариант этого стиха: «Но дунул ветер, грянул гром»).

Осторожно, скупо, лаконично рассказывает Пушкин о себе и своей жизни в годы создания романа, о времени до того, как «грянул гром», и после, когда «вдруг изменилось все кругом». Время это — подготовка и крушение дворянской революции. О той же эпохе в десятой главе

сказано определеннее, но стремление сберечь от жандармских глаз заветное не должно мешать нашему пониманию замысла. Лирический рассказ о мятежной юности автора-поэта — это уже история, рассказанная осенью 1830 года. Но вне истории нельзя было решать судьбу Онегина. А осознание и оценка прошлого с позиций историзма после 14 декабря 1825 года являлись жизненной необходимостью. Запечатленные в «Евгении Онегине», они оказались объективным моментом развития русского самосознания.

Онегин не стал декабристом, но он принадлежал к тому же типу людей. Вот почему с такой страстностью Пушкин защищал его в 1830 году при написании восьмой главы, сочувственно изображая черты его натуры.

Революция, подготовленная декабристами, не привела к счастью и свету: одни ее участники попали на эшафот, другие — в «каторжные норы» Сибири. Но декабризм воспитал настоящих, чуждых индивидуализму людей. Рожденные в среде «палачества и раболепия», они отважно выступили против деспотизма самодержавия и крепостного права. Декабристский идеал человека выковывался в трудной борьбе, исполненной героического и самоотверженного желания хоть гибелью своей послужить народу.

Рылеев пророчески писал: «Известно мне: погибель ждет Того, кто первый восстает На утеснителей народа, — Судьба меня уж обрекла. Но где, скажи, когда была Без жертв искуплена свобода?» История позволила Пушкину сделать важное извлечение: готовность жертвовать собой во имя высокой цели, осуществление которой не дано увидеть, духовно преображала человека. Он оказывался способным преодолевать покорность судьбе, доводы здравого и трезвого рассудка и страх; он обретал нравственную свободу в рабской стране. Исторический и нравственный опыт декабристов помог Пушкину в 1830 годах определить свой идеал человека.

Невозможность показа дальнейшей эволюции Онегина (Пушкин до конца двадцатых годов не знал, куда же вести своего героя, если декабристом он не мог быть) тяготила поэта. Только осенью 1830 года, когда начинался новый этап творчества и получали художественное выражение новые идеалы, Пушкин наконец-то нашел выход. Окончание «Евгения Онегина» можно без преувеличения

назвать творческим подвигом поэта. Сняв проблему политическую (поскольку в ту эпоху, после разгрома декабристов и в годы начавшегося кризиса идеологии дворянской революционности совершенно не был ясен путь политической борьбы с самодержавно-крепостническим строем), Пушкин показал нравственное возрождение личности Онегина через любовь. Пушкинское открытие обогатило русскую литературу: нравственная ценность человека, его общественная позиция стали обнаруживаться в сфере частной, интимной жизни, проверяться любовью. (Об этом впоследствии писал Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous».) Таким образом, глава (восьмая), рассказывавшая о любви Онегина, приобрела в романе решающее значение. Течение событий этой главы обрывалось в кульминационный момент действия (объяснение Онегина с Татьяной, прерванное приходом мужа). Смелой остановкой действия, обрывом повествования в канун новых испытаний героя и кончил Пушкин роман о своем современнике.

Герои романа, сформированные другой эпохой, оставались за той чертой, которую в истории России подвели события 14 декабря 1825 года. Новая эпоха рождала новые проблемы, ставила новые задачи перед литературой, выдвигала новых героев, открыть и понять которых Пушкин чувствовал себя обязанным. Старые герои и старые проблемы становились достоянием истории. Завершая роман, Пушкин подводил итоги и мужественно устремлялся в будущее. Убеждения его приобретали все более отчетливый демократический характер. Демократизация идеалов — таково направление развития убеждений Пушкина. Вот почему в болдинскую осень 1830 года он пишет стихотворения «Бесы», «Румяный критик мой» и «Повести Белкина».

Реальный творческий процесс, естественно, проходил в трудных исканиях, в пересмотре многих старых взглядов, в обретении и открытии новых истин. Оттого, закончив работу над романом, Пушкин не отдает в печать последнюю главу, не спешит издать роман наконец-то в полном составе восьми глав. Пушкин явно чувствовал, что чего-то недостает в последней главе. Понимание пришло позже — в конце лета 1831 года, когда было написано письмо Онегина. Только после этого Пушкин счел воз-

можным опубликовать восьмую главу, а затем и весь роман целиком (1833). Письмо же Онегина оказалось связанным с лирическими стихотворениями, написанными болдинской осенью 1830 года, — «Прощание», «Заклинание» и «Для берегов отчизны дальной». Они создавались на пороге нового бытия: в последний раз, перед женитьбой, Пушкин вспоминал о событиях прошлого, пристально всматриваясь в пережитое, в свою давнюю горькую и прекрасную любовь, которая выдержала все испытания, прошла через муки и страдания.

3

Первым было написано стихотворение «Прощание». Пушкин прощался с той, которую любил: «В последний раз твой образ милый Дерзаю мысленно ласкать». И робко мечтал о возможности нового счастья. Здесь же, в Болдине, в стихотворении «Элегия» он высказал эту свою затаенную мысль:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь.
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной [1].

«Может быть» — это сказано накануне женитьбы... Пушкина утешала надежда — письма той же поры раскрывают грустную прозаичность размышлений поэта об ожидавшем его браке. Но Пушкин еще не утратил веры в возможное счастье, старался верить в него, потому что хотел его, потому что желал любить свою избранницу. И его нравственное чувство требовало освобождения от того, что многие годы жило в сердце. Пушкин прощался со своей прежней любовью, проявляя сдержанность, не вдаваясь в подробности бывшего романа. Он

---

[1] Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, цитаты из произведений А. С. Пушкина приводятся по изд.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, изд. 2-е. М., АН СССР, 1957—1958.

заверял любимую — ее друг будет «с негой робкой и унылой Твою любовь воспоминать»:

Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя всё, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас.

«Прощание» было написано 5 октября и по своему смыслу не предусматривало продолжения. Но продиктованное разумом решение не смогло сдержать вновь вспыхнувшего чувства. Воспоминание восстановило пережитое, и любовь, никогда не умиравшая, вновь громко и властно застучала в сердце поэта. Так 17 ноября оказалось написанным «Заклинание». Страшась той разлуки, которую поэт благословлял в «Прощании», он взывал к любимой, клянясь ей в своей вечной верности, в невозможности даже в памяти отречься от всего того, что было.

Душевная открытость стихотворения удивительна, напряжение страстного, трепетного чувства таково, что стихи звучали не как признание или объяснение, но как горячее заклинание. Именно потому Пушкин счел необходимым как-то скрыть от чужих глаз могущество пережитой им страсти: «Заклинание» — это перевод тщательно отобранного и тонко переделанного стихотворения Барри Корнуола.

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы, —
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, хладна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне всё равно, сюда, сюда!..

Зову тебя не для того,
Чтоб укорять людей, чья злоба
Убила друга моего,
Иль чтоб изведать тайны гроба,
Не для того, что иногда
Сомненьем мучусь... но, тоскуя,
Хочу сказать, что всё люблю я,
Что всё я твой: сюда, сюда!

Прошло более месяца. Карантин продолжал удерживать поэта в Болдине. Интенсивная переписка заменяла личное общение с друзьями, родителями невесты. Переписка с последними являлась источником душевных мук и тревог.

И опять воспоминания о прежнем и неумирающем чувстве проходили перед Пушкиным. Память услужливо подсказывала дорогие сердцу подробности последнего горького свидания. О нем скупо говорилось и в «Прощании». Но теперь зримо и ярко возникала вся сцена, со словами любимой, с тоской прощания поэта, прощания, которое оказалось последним. Чувства поэта и запечатлелись в стихотворении «Для берегов отчизны дальной...» (27 ноября).

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленья страшного разлуки
Мой стон молил не прерывать.

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...

Теперь уже действительно в последний раз Пушкин простился — не с возлюбленной — с любовью своей. Более к ней Пушкин не вернется — поэтически пережитое чувство, воплотившись в стихах в образ могучей страсти, освобождало сердце Пушкина и подготавливало к ожиданию нового счастья в любви к Наталье Николаевне.

Внутреннее единство этих трех стихотворений, единство целомудренного чувства, верность поэта памяти умершей женщины отмечали многие исследователи. Среди других прежде всего следует назвать П. Е. Щеголева. Свою задачу он видел в анализе выраженного в стихотворении чувства, а не в установлении имени любимой поэта. Внимательно рассматривая сложное психологическое состояние Пушкина осенью в Болдине, он писал: «Настроение Пушкина в этот период было тревожное; для характеристики интимной жизни поэта важно то, что перед свадьбой он обращался мыслью не к будущей своей жене, а к памяти другой, *умершей женщины*. Можно предполагать, по психологическим соображениям, что все три стихотворения обращены к одному лицу и в таком случае составляют превосходную лирическую трилогию» [1]. Обратим внимание на подчеркнутые мной слова «умершей женщины». Для Щеголева несомненен факт, что все три стихотворения, в том числе и «Прощание», посвящены умершей.

При изучении лирических стихотворений вообще и этой трилогии в частности на первое место встал биографический вопрос: кто была та женщина, имя которой скрыл поэт? Так возникла огромная литература о том, кого любил Пушкин и, соответственно, кому посвящал свои лирические стихотворения.

В данном случае я имею в виду не те многочисленные исследования, смысл которых сводится к установлению списка донжуанских побед и приключений Пушкина, но разыскания, связанные с болдинским лирическим циклом. При отсутствии единства в определении имени женщины, любовь к которой так красноречиво запечатлелась в болдинских стихотворениях, все пушкинисты сходятся в одном: действительно Пушкин говорит в них о большой любви, а не о мимолетном увлечении. Но, утверждают

---

[1] П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, т. 2, изд. 3-е. М.—Л., ГИХЛ, 1931, с. 273.

комментаторы, речь должна идти о любви не к одной, а к двух женщинам. Были названы и их имена — Елизавета Воронцова и Амалия Ризнич.

Возникла практическая задача: закрепить каждое из стихотворений за той или иной женщиной. Но согласия между пушкинистами достигнуто не было — каждый отстаивал свою «претендентку» на место женщины, которую долго и страстно любил Пушкин. Нет нужды восстанавливать частности на многие десятилетия затянувшегося спора, укажу только на некоторые примеры различных комбинаций. П. К. Губер прислушался к авторитетному мнению П. Е. Щеголева, подчеркнувшего внутреннее единство трех болдинских стихотворений, и адресовал их одной женщине — Амалии Ризнич. Основанием послужил упомянутый поэтом факт — женщина эта умерла. Дополнительным штрихом было указание в стихотворении «Для берегов отчизны дальной...», что эта женщина — иностранка. Логика доказательств сторонника биографического метода срабатывала почти автоматически: если в 1823 году в Одессе Пушкин увлекся иностранкой Амалией Ризнич, которая в 1824 году уехала за границу, где и умерла в 1825 году, — значит, ей и посвящены болдинские стихотворения. Любопытна и сама методология доказательств — если не Ризнич, «то надо будет предположить, что у Пушкина, кроме Амалии Ризнич, была другая возлюбленная, также иностранка, скончавшаяся за границей», но о такой «возлюбленной мы ничего не знаем»[1]. На этом основании П. К. Губер отверг выводы П. Е. Щеголева, доказавшего, что нельзя приписывать «Прощание», «Заклинание» и «Для берегов отчизны дальной...» Амалии Ризнич.

Концепция внутреннего единства болдинского лирического цикла не получила признания — решительно разрушая это единство, стихотворения стали приписывать двум женщинам: «Прощание» — Е. К. Воронцовой, «Заклинание» и «Для берегов...» — А. Ризнич. Основания? Да, собственно, никаких.

Характерный пример со стихотворением «Прощание». Б. В. Томашевский в 1925 году сообщил свое описание двух списков плана третьей части «Стихотворений»

---

[1] П. К. Губер. Дон-Жуанский список Пушкина. Пг., «Петроград», 1923, с. 112.

Пушкина, которую поэт готовил к изданию (вышла в 1832 г.). В бумагах обнаружились два варианта плана — первый, составленный, по мнению исследователя, весной 1830 года (дополнявшийся в сентябре 1831 года), и второй, явившийся переработкой первого (переработка производилась между 5 и 19 сентября 1831 года). В первом списке среди других названий было и такое — «К Е. W.». Во втором (в него кое-что не вошло из первого списка, кое-что добавлено) заглавия стихотворения «К Е. W.» — нет. Но есть три новых стихотворения «В последний раз» (начало первой строки «Прощания»), «Заклинание», «Для берегов чужбины». Б. В. Томашевский, говоря об изменениях во втором списке, высказывает сразу два предположения: стихотворение, обозначенное в первом списке «К Е. W.», перешло во второй под заглавием «В последний раз»; Е. W. надо расшифровать как Елизавета Воронцова. Свою мысль он изложил следующим образом: «Так, в частности, вместо «К Е. W.», читаем «В последний раз». Очевидно, стихотворение это, печатаемое под произвольным названием «Расставание», посвящалось Елизавете Воронцовой» [1].

Доказательств исследователь не привел, да их и не может быть — с равным успехом таинственное заглавие стихотворения, текст которого нам неизвестен, можно относить к любому стихотворению второго плана, не имеющему заглавия. В частности, почему его не идентифицировать со стихотворением «Для берегов...»? За отсутствием доказательств исследователь ограничился высказанным *предположением*. Однако изучение списков убеждает, что, несомненно, речь идет о разных стихотворениях. В первом плане не было ни одного из трех лирических стихотворений, написанных осенью в Болдине. Во втором, который готовился после болдинской осени, они все включены и выписаны подряд, как бы составляя единый цикл, которым они в действительности и являются. Более того — они и расположены в том же строго хронологическом порядке, в каком писались: «Прощание», «Заклинание», «Для берегов чужбины».

Через десять лет после Б. В. Томашевского к тем же спискам обратился М. А. Цявловский. Публикуя и ком-

---

[1] Б. В. Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., «Образование», 1925, с. 117.

ментируя их в книге «Рукою Пушкина», Цявловский решительно не согласился с предположениями Томашевского. Он писал: «По мнению Б. В. Томашевского, именно это стихотворение («К Е. W.» — *Г. М.*), расшифрованное им как посвященное гр. Е. К. Воронцовой, в перебеленной копии списка названо «В последний раз». Такое утверждение нам представляется малообоснованным. Сличение текстов обоих списков не позволяет категорически утверждать, что «К Е. W.» и «В последний раз» — одно и то же стихотворение. Весьма возможно, что Е. W. означало Элизу Воронцову, но какое стихотворение скрыто под этими инициалами, остается неизвестным. Утверждать же, что Пушкин не исключил из первого списка этого стихотворения, а внес его в копию, назвав «В последний раз» — у нас нет оснований» [1].

Проходит еще тридцать лет, и Б. П. Городецкий в специальной монографии «Лирика Пушкина» обращается к стихотворению «Прощание» и уже без всяких сомнений и доказательств провозглашает, что это стихотворение Пушкин посвятил Воронцовой. Томашевский, изучив списки, высказал предположение. Цявловский, продолжая анализировать два списка, опроверг предположение своего предшественника. Б. П. Городецкий освобождает себя от серьезного рассмотрения вопроса, он оставляет без внимания работы Томашевского и Цявловского и даже не ссылается на них, а просто утверждает как бесспорный факт, что Воронцовой посвящено стихотворение, «которое в списке, составленном для издания третьей части „Стихотворений А. Пушкина“ 1832, обозначено: „К Е. W.“ Под этим обозначением Пушкин записал стихотворение «Прощание» (5 октября 1830 г.), которое в другом, аналогичном списке того же времени обозначено его первой строкой («В последний раз») с неверной датой 1829» [2].

Исследователи, полагающие, что «Прощание» адресовано Е. К. Воронцовой, должны были опровергнуть точку зрения П. Я. Щеголева и других, считавших, что Пушкин прощается с умершей женщиной. Возникшую трудность преодолели при помощи произвольного толко-

---

[1] «Рукою Пушкина». «Academia», 1935, с. 261.

[2] Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. М.—Л., 1962, с. 385—386.

вания ясных по смыслу стихов. Вот что пишет Б. П. Городецкий: Воронцова «была настолько далека и недоступна — и в связи с ее положением (обратим внимание на логику доказательств: в 1830 году «положение» графини и жены новороссийского генерал-губернатора создает ситуацию «недоступности», а в Одессе то же «положение» не мешало роману! — *Г. М.*), а тем более с новым этапом жизни самого Пушкина, — что *как бы умерла для поэта*, равно как и он для нее»[1] (подчеркнуто мной. — *Г. М.*).

Иначе толкует сакраментальную фразу другой авторитетный исследователь: «Поэту было грустно и сладостно еще раз через много лет снова вызвать в своем сердце ее облик... Но никаких иллюзий в нем не зарождалось. Прошлое безвозвратно прошло. И в ней и в нем самом погасло былое чувство: „Уж ты для своего поэта Могильным сумраком одета...“»[2].

Вряд ли «Прощание» написано для того, чтобы констатировать прозаический факт — «в ней и в нем самом погасло былое чувство». Весь строй стихотворения противоречит такому заключению. Стихи, исполненные нежности и печали («В последний раз твой образ милый Дерзаю мысленно ласкать...»), запечатлели вызванное необходимостью «прощание сердца» с «дальной подругой». Много лет он был верен памяти любимой, а теперь наступила горькая минута прощания навсегда. И не потому, что перестал любить. Только со смертью его исчезнет любовь и память о ней. Пусть она поэтому примет «прощанье сердца», «как овдовевшая супруга, как друг», навсегда расстающийся с другом «пред заточением его». Стихи — «Могильным сумраком одета» и «Как овдовевшая супруга» — внутренне спаяны мыслью о смерти.

И это не случайно для Пушкина. В 1828 году в гениальном стихотворении «Воспоминание» поэт, с пристрастием «читая жизнь» свою, беспощадно судит себя за прошлое, с жестокой откровенностью вспоминает пережитое. «И нет отрады мне — и тихо предо мной Встают два призрака младые, Две тени милые, — два данные судьбой Мне ангела во дни былые; Но оба с крыльями и

---

[1] Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина, с. 380.

[2] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., «Советский писатель», 1967, с. 493—494.

с пламенным мечом. И стерегут... и мстят мне оба. И оба говорят мне мертвым языком О тайнах счастия и гроба» [1].

Между этим стихотворением и болдинским циклом, несомненно, существует связь. В «Заклинании» прямо говорится о том, что умершая любимая могла помочь «изведать тайны гроба». «Милая тень», говорящая «мертвым языком» («Воспоминание»), и «милый образ», «могильным сумраком одетый» («Прощание»), — это воспоминания все о той же любимой, но умершей женщине...

Логика, в силу которой Амалия Ризнич называется лирической героиней «Заклинания» и элегии «Для берегов отчизны дальной...», одна и у Н. Лернера и у П. Губера — иностранка, умерла за границей. Основанием для подобных заключений являлись и первые две строки элегии: «Для берегов отчизны дальной Ты покидала край чужой». Б. В. Томашевский в свое время указал, что вряд ли можно связывать элегию с именем Ризнич, поскольку в рукописи первые строки читались иначе: «Для берегов *чужбины* дальной Ты покидала край *родной*» [2] (подчеркнуто мной. — *Г. М.*). Итак, перед нами новый и очень важный реальный факт: рукопись категорически свидетельствует, что, когда писалось стихотворение, поэт мысленно обращался к русской женщине, уезжавшей за границу, а не к иностранке, возвращавшейся на свою «отчизну». Как известно, стихотворение это не было отдано поэтом в печать, но по привычке он, после написания, подготовил окончательный вариант, убрав в нем все появившиеся в процессе творчества реальные и точные намеки, которые могли бы послужить основанием для разгадки имени, так тщательно оберегавшегося Пушкиным.

Но и этот реальный факт не поколебал позиции тех, кто связывает стихотворение с Амалией Ризнич. Одни комментаторы сделали вид, что не замечают этого противоречия, и потому не отвечали ни Анненкову, ни Щеголеву, ни Томашевскому. Д. Д. Благой не прошел мимо этого факта и истолковал его. Процитировав аргументацию Б. В. Томашевского, он писал: «Однако на основа-

---

[1] Эта часть стихотворения не публиковалась Пушкиным.

[2] Впервые на этот вариант начальных стихов элегии обратил внимание П. В. Анненков. Об этом писал и П. Е. Щеголев.

нии варианта, отброшенного самим поэтом, едва ли правомерно делать такое заключение. Ни о какой русской возлюбленной поэта, уехавшей за границу и там скончавшейся, нам абсолютно ничего не известно, хотя увлечения Пушкина изучались более чем достаточно. Наоборот, *все реалии стихотворения* (обратим внимание на эти, подчеркнутые мной слова — «все реалии стихотворения». — *Г. М.*), как и образы его, ведут нас к Амалии Ризнич. Томашевский не указывает, зачем же понадобилось Пушкину так резко изменить начало стихотворения. Видимо, для того, чтобы скрыть имя женщины, о которой в нем говорится (вот именно! — *Г. М.*). Но тогда, учитывая все мною сказанное, не естественнее ли предположить, что в первоначальном варианте Пушкин как раз хотел прибегнуть к подобной зашифровке, а затем отказался от этого, как вступающей в противоречие и с реальным фактом, и со всем дальнейшим образным строем стихотворения» [1].

Таково предположение, но не доказательство. А в стихотворении этом, между прочим, множество точных биографических реалий. Это почувствовали многие пушкинисты, в том числе и Д. Д. Благой. Он писал об этой элегии: «Ее содержание — одна из самых горестных и жгучих страниц реальной биографии поэта: отъезд Ризнич в свою дальнюю «отчизну» — Италию, прощание с нею, ее смерть» [2].

Встанем на позиции сторонников биографического истолкования лирического стихотворения и посмотрим, как же они понимают «биографические реалии», сколь точны делаемые ими выводы. Прежде всего обратимся к описанию свидания перед разлукой с возлюбленной, уезжающей за границу: «В час незабвенный, в час печальный Я долго плакал пред тобой...» Так в стихах, а как было в жизни? Пушкинисты смело толкуют «реалии»: Пушкин прощается с Ризнич. Но нет никаких свидетельств о таком прощании Пушкина с Амалией Ризнич. Известно другое — она в течение нескольких месяцев до отъезда (1—2 мая 1824 года) была тяжело больна. Вот свидетельство мужа: «После ее родов ей становилось все хуже и хуже. Изнурительная лихорадка,

---

[1] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 697.
[2] Там же, с. 498.

непрерывный кашель, харканье кровью внушали мне самое острое беспокойство»[1]. Муж решился выполнить предписание врачей и отправил ее вместе с ребенком за границу. Ризнич провожал жену до местечка Броды. Дальнейшая судьба Амалии Ризнич подтвердила справедливость диагнозов врачей о ее тяжелой болезни: через год она умерла.

Вернемся к стихотворению. Поэт, рассказывая о последнем свидании, передает слова возлюбленной, обращенные к нему:

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.

Нет никаких оснований утверждать, что Амалия Ризнич предлагала Пушкину уехать (то есть бежать из России) с ней за границу. Не собирался и Пушкин в мае 1824 года уезжать из Одессы[2]. Известно другое — Амалия Ризнич звала с собой другого возлюбленного, который и последовал ее призыву. Так что ни о каком бегстве Пушкина с Амалией Ризнич не могло быть и речи...

Продолжим анализ реалий: что значат слова — «Из края мрачного изгнанья...»? Ясно, что так определяется место ссылки Пушкина. Если признать в лирической героине стихотворения Амалию Ризнич, — значит, имеется в виду Одесса. Но поэт никогда не считал Одессу «краем мрачного изгнанья». Стоит вспомнить только поэтическое описание Одессы в лирических строфах «Путешествия Онегина», написанных через год после отъезда из этого города. Вот несколько красноречивых стихов: «Я жил тогда в Одессе... Там всё Европой дышит, веет, Всё блещет Югом и пестреет Разнообразностью живой. Язык

---

[1] См. П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, т. 2, изд. 3-е, с. 259.

[2] Есть глухое известие (идущее от графа Воронцова), что Пушкин, получив предложение покинуть Одессу и немедленно отправиться на место новой ссылки — в Псковскую губернию, решился убежать из России. Но это бегство никакого отношения к Ризнич не имеет. Если Пушкин и собирался бежать из отечества, то идея эта возникла 25—29 июля 1824 года, после объявления ему приказа отправиться в Михайловское.

Италии златой Звучит по улице веселой...» После подробного описания Одессы — такое заключение: «Но солнце южное, но море... Чего ж вам более, друзья? Благословенные края!»

Совершенно очевидно, что Одесса не была для Пушкина «краем мрачного изгнанья», что, определяя так в стихотворении «Для берегов отчизны дальной...» место своей ссылки, он имел в виду не Одессу, а Михайловское, где в глуши русской провинции он оказался оторванным от друзей, от центров культуры и просвещения, от театров, газет, новостей... В пору жизни в Михайловском он так и характеризовал место своей ссылки: «И ныне здесь, в забытой сей глуши, В обители пустынных вьюг и хлада...», или «В глуши, во мраке заточенья...», или из стихотворения «Всё в жертву памяти твоей» — «Мрак изгнанья». Амалия Ризнич, уезжавшая из Одессы весной 1824 года, не могла знать, что через три месяца Пушкину изменят место ссылки, переведут в Михайловское — «край мрачного изгнанья»... Если опираться на биографические реалии в этом стихотворении, то можно смело делать вывод: любимая Пушкина не иностранка, а русская, и свидание происходило на севере, а не на юге, и в пору михайловской ссылки поэта.

Современные пушкинисты, занимающиеся биографией поэта и комментированием его любовной лирики, и, в частности, стихотворений, посвященных Воронцовой и Ризнич, пришли к двум главным выводам.

Первый: стихотворения, написанные в Болдине, являются прощальными, они завершали давно, еще в 1823 году, в Одессе начатые романы с Ризнич и Воронцовой. Тем самым естественным явилось желание выстроить два ряда лирических пьес, запечатлевших рождение, развитие и завершение любви Пушкина к этим двум женщинам. Эта задача выполнена — за Ризнич и за Воронцовой закреплены два больших цикла стихотворений.

Второй: поскольку стихотворения истолкованы как проявление «могучей страсти» Пушкина, а объектом ее оказались две женщины, постольку биографы пришли к полюбовному соглашению, что в период с 1823 по 1830 год Пушкин одновременно любил двух женщин — Ризнич и Воронцову, что любовь эта была громадной, на всю жизнь, что даже после смерти одной (Ризнич) поэт

в памяти хранил верность ей, как верен был и живой (Воронцовой), которая по своей недоступности (графиня, наследовавшая миллионы семейства Браницких, жена вельможи и мать четырех детей) стала для него «как бы умершей». В способности одновременно пылать «неповторимой», всепоглощающей, на всю жизнь любовью к двум женщинам[1] усматривается своеобразие богатой натуры Пушкина. Вот несколько суждений исследователей, иллюстрирующих этот вывод.

Б. П. Городецкий. О Воронцовой: она была той женщиной, которая вызвала «самое сильное чувство в жизни Пушкина». Стихотворение «Прощание» запечатлело это чувство: «Горькое чувство прощания навсегда с все еще любимым человеком находит в этом стихотворении свое предельно точное выражение в словах, говорящих о смерти, но, будучи отнесенными к живому человеку, выражающих всю глубину вызванных этим прощанием переживаний». О Ризнич: «Стихотворение «Заклинание» (17 октября 1830 г.) с потрясающей силой говорит о могуществе давней любви над душой поэта — любви, над которой не властна и смерть». «То же утверждение силы любви, над которой не властна смерть, как это имело место в «Заклинании», составляет основу и элегии «Для берегов отчизны дальной» (27 ноября 1830 г.), посвященной той же женщине».

---

[1] В действительности, как утверждают современные биографы Пушкина, поэт одновременно испытывал громадное, «единственное» по своему характеру чувство не к двум, а к *трем* женщинам. В настоящее время произошло, так сказать, «разделение сфер влияния» — одни биографы и исследователи занимаются любовью Пушкина к Ризнич и Воронцовой (по их убеждению очевидной, открытой и безусловной), другие изучают так называемую «утаенную любовь». Сюжет это особый, и я его касаться не буду. Укажу только, что он возник давно и определился в пушкиноведении как любимый, передаваемый подобно эстафете из поколения в поколение. Утаенной любовью занимались и М. Гершензон, и П. Щеголев, и Ю. Тынянов, и другие. Ныне ее изучает Т. Г. Цявловская. Предлагались (соответственно и отвергались) многие имена. Вся эта довольно обширная литература поучительна — она вещественное доказательство торжества субъективизма в работах сторонников биографического метода изучения Пушкина. Не входя в подробности «споров», укажу, что в настоящее время с наибольшей энергией отстаивается имя Марии Волконской. См.: Т. Г. Цявловская. Мария Волконская и Пушкин (Новые материалы). — «Прометей», т. I. М., «Молодая гвардия», 1966, с. 54—71.

И обобщенная характеристика одновременной любви к этим двум женщинам, извлеченная из болдинского лирического цикла: «Потрясающая сила и глубина чувства этих прощальных стихотворений, которыми Пушкин отрывал от своего сердца все самое дорогое, чем он жил до сих пор, несравнимы с тем признанием несколько холодноватого совершенства своей невесты, какое содержится в сонете „Мадона...“» [1].

Д. Д. Благой. О Воронцовой: «Это предмет одного из самых сильных увлечений Пушкина периода южной ссылки». О Ризнич: «...Ризнич стала едва ли не самым бурно-романтическим из всех многочисленных любовных увлечений южного периода жизни и творчества Пушкина». Роман длился недолго. Ризнич уехала, умерла. В 1826 году Пушкин услышал о ее смерти и выразил свое чувство в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной...»: «Из равнодушных уст я слышал смерти весть, И равнодушно ей внимал я». «Однако, — продолжает Д. Д. Благой, — под остывшей, казалось, золой тлел огонь. И он опять ярко вспыхнул...» — в Болдине, когда писалось стихотворение «Заклинание», — «И вот и муки и любовь снова пылают в его душе. Зовом безумной тоскующей любви, пламенным призывом не к «младой», «бледной и легковерной» (эпитеты стихотворения 1826 года), а к «возлюбленной тени» и является проникнутое только этим... чувством... пушкинское „Заклинание“».

Заслуживает внимания и попытка дифференцировать пушкинское «сильное», «неповторимое» чувство любви, испытываемое им одновременно на протяжении многих лет к трем женщинам: «В отличие не только от «утаенного» чувства к Марии Раевской, которое сияло в душе поэта «лампадой чистою любви», но и от большой и длительной сердечной привязанности к Воронцовой, роман его с Ризнич, «воспалявшей» в нем то любовь, а то «пламя ревности жестокой», то дарившей его «рая мигом сладострастным», а то повергавшей в пучину роковых «терзаний», имел не только ярко выраженный «земной», чувственный, а и «тяжкий», «мучительный» характер...» [2].

---

[1] Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина, с. 292, 386, 380, 381, 386—387.

[2] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 493, 494, 495, 496, 495.

Приведенные примеры выводов из анализа «прощальных» стихотворений заставляют вновь ставить старый и вечно новый вопрос о чувстве меры и такте биографического подхода при изучении лирики Пушкина. Д. Д. Благой — автор замечательной монументальной монографии о Пушкине — в предисловии «От автора» ко второму тому своего труда счел необходимым характеризовать положение в пушкиноведении и изложить свою позицию.

Он писал: «...Вопрос о соотношении между жизнью и творчеством Пушкина продолжает оставаться дискуссионным вплоть до настоящего времени. В досоветский период многие исследователи склонны были чрезмерно преувеличивать автобиографичность творчества Пушкина, стремясь истолковывать в этом смысле чуть ли не каждое из его произведений. В пушкиноведении нашего времени особенно категорически настаивал на сугубой автобиографичности Пушкина талантливый и тонкий исследователь и критик, стоявший, однако, на идеалистических, подчеркнуто субъективистских позициях, М. О. Гершензон («Мудрость Пушкина», М., 1919, и др.). По этому пути пошел в своей книге «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Л., 1924) и поэт-пушкинист В. Ф. Ходасевич. Подобная узко и прямолинейно биографическая интерпретация художественных созданий Пушкина вызвала законную реакцию со стороны В. В. Вересаева (книга «В двух планах. Статьи о Пушкине», М., 1929; в особенности включенная в нее статья «Об автобиографичности Пушкина»). Убедительно показывая научную несостоятельность многих домыслов Гершензона и Ходасевича, Вересаев впал, однако, в противоположную крайность» [1].

Но не только Вересаев отрицал значение биографии писателя для понимания и объяснения его творчества — в 1920—1930-е годы таких же взглядов придерживались (по-своему, естественно, мотивированных) и сторонники формальной школы в литературоведении и так называемые вульгарные социологи. Совершенно очевидно, что недопустимо как сводить все к биографии поэта, так и категорически отказываться от использования реальных и точных фактов биографии при анализе несомненно биографических лирических стихотворений. Именно потому

---

[1] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 7.

последняя, нигилистическая точка зрения была отвергнута советским литературоведением.

«Формальный и социологический методы — пройденный этап нашего литературоведения, хотя рецидивы того и другого порой дают себя знать. Но и в настоящее время существует настороженное отношение к привлечению фактов личной и общественной жизни писателя для объяснения тех или иных явлений его творчества. В этом видят чуть ли не возврат к старому «биографическому методу», впадание в „биографизм“» [1].

Настороженное отношение действительно существует, но оно порождается не страхом возвращения литературоведения «на круги своя», торжества «биографизма», а характером использования и привлечения биографических фактов для объяснения тех или иных произведений Пушкина.

Вопрос о границах биографического начала с особой остротой встает перед исследователями при изучении любовной лирики Пушкина — ибо здесь прежде всего происходит их нарушение. Красноречивым примером такого «перехода» границы и является разработка в современном пушкиноведении биографической концепции о великой любви Пушкина к Ризнич и Воронцовой, с позиций которой и изучаются лучшие лирические стихотворения поэта.

Важно подчеркнуть при этом, что данная концепция не является следствием и результатом историко-литературного изучения лирики Пушкина с тактичным использованием реальной биографии поэта. В действительности эта концепция *позаимствована* у сторонников биографического метода, которые доказывали истинность «романов» Пушкина и их отражения в лирике с позиций субъективизма, домыслов и произвольных построений. От методов отказались, а идею приняли, не посчитав нужным проверить все так называемые доказательства.

Вот почему с подобными биографическими истолкованиями болдинского прощального цикла нельзя согласиться. Расшифровка адресатов и биографических реалий затемняет понимание поэтического, художественного смысла гениальных лирических стихотворений Пушкина, насильственно разрушает внутреннее единство чувства

---

[1] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 10.

этих стихотворений, произвольно относя его к различным женщинам. Нельзя принять и ссылок современных исследователей на законность их права привлекать в процессе изучения стихотворений биографические факты — ибо в данном случае привлекаются не факты подлинной биографии, а «факты» *мифологической* биографии, сочиненной усилиями нескольких поколений сторонников биографического метода. Субъективизм и произвол в изучении биографии поэта привели к созданию многих легенд, к приписыванию Пушкину того, в чем он не повинен. Одной из таких устойчивых легенд является легенда о великой любви Пушкина к Е. К. Воронцовой и А. Ризнич.

4

История отношений Пушкина и А. Ризнич отчетливо делится на два этапа — реальный и мифологический. Первому этапу посвящена работа П. Е. Щеголева «Амалия Ризнич в поэзии Пушкина», работа серьезная, основанная на фактах, материалах, тонком анализе стихотворений Пушкина, действительно посвященных Ризнич, глубокого доверия к признаниям поэта, к его слову. Все это позволило исследователю установить и время, и характер увлечения Пушкина, и те поэтические отклики, в которых запечатлелось чувство поэта и к живой и к умершей А. Ризнич.

Роман с Ризнич начался в Одессе во второй половине 1823 года (Пушкин прибыл в Одессу 3 июля). А. Ризнич, по свидетельству современников, вела открытый образ жизни, держала себя свободно и даже вызывающе по отношению к высшему одесскому обществу, любила окружать себя толпою поклонников. Об этом, в частности, поэт В. Туманский (служивший тогда в Одессе) писал в стихотворении «На кончину Р.» («Ты на земле была любви подруга»; «В живых очах, не созданных для слез, горела страсть. . .»; «И где ж теперь поклонников твоих блестящий рой»). Среди поклонников был и Пушкин и его более счастливые соперники — Собаньский и Яблоновский. «Страсть к Ризнич, — пишет Щеголев, — оставила глубокий след в сердце Пушкина своею жгучестью и муками ревности». «Тяжелое напряженье любви,

нежная, томительная тоска, безумство и мученье — вот характерные признаки увлечения Пушкина...»[1]

Именно этот мучительный характер страсти и запечатлевался в стихотворениях Пушкина, посвященных Ризнич. Первое, «Простишь ли мне ревнивые мечты...», было написано в Одессе в ноябре 1823 года. В нем говорится об окружавших Ризнич поклонниках, о сопернике, о муках ревности («Мной овладев, мне разум омрачив, Уверена в любви моей несчастной, Не видишь ты, когда, в толпе их страстной... Терзаюсь я досадой одинокой...»; «Скажи еще: соперник вечный мой, Наедине застав меня с тобой, Зачем тебя приветствует лукаво?.. Что ж он тебе? Скажи, какое право Имеет он бледнеть и ревновать?..» и т. д.).

Из анализа поэтического текста стихотворений, посвященных Ризнич, П. Е. Щеголев делает оправданный вывод: «В нашем воображении вырисовывается образ обольстительной женщины, которая приковывала к себе властью своей красоты и чувственного влечения. Она умела возбуждать чувства ревности, могла измучить человека и хотела овладеть всеми»[2].

Весной 1824 года А. Ризнич тяжело заболела. Никаких сведений о ее встречах с Пушкиным в эту пору нет, поэтому неизвестно, когда завершилось увлечение поэта. Верный фактам, П. Е. Щеголев не занимается сочинительством. Но он справедливо обращается к стихам 1826 года, написанным под впечатлением полученного весной 1825 года известия о смерти А. Ризнич, полагая, что стихи проливают свет на одесское увлечение Пушкина. Известие пробудило память. Поэт пишет элегию «Под небом голубым страны своей родной...», в которой честно признается в том, что с равнодушием отнесся к вести о смерти женщины, вошедшей в его жизнь в дни одесской ссылки:

Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.

---

[1] П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, т. 2, изд. 3-е, с. 269.
[2] Там же, с. 271.

«Напрасно чувство возбуждал я...» — их не было. Не было никакой великой любви, и не могло быть воспоминаний о ней. Было другое — мучительная страсть. Именно потому оказалось возможным аналитически и трезво оценить отношение к Амалии Ризнич, определить характер бывшего чувства, бывшей страсти. Увлечение это было горьким испытанием, после которого остался мутный осадок. Элегия это запечатлела:

Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!
Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
Для бедной, легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слёз, ни пени.

Оценка обретенного в этом увлечении опыта оказалась устойчивой. Память воссоздавала правду прошлого, и Пушкин стремился стихами освободиться от дурмана пережитого чувственного романа. Вот почему после элегии, в том же 1826 году, Пушкин посвящает Ризнич две строфы в «Евгении Онегине», которые затем не включает в печатный текст романа:

Да, да, ведь ревности припадки —
Болезнь, так точно как чума,
Как чёрный сплин, как лихорадка,
Как повреждение ума.
Она горячкой пламенеет,
Она свой жар, свой бред имеет,
Сны злые, призраки свои.
Помилуй бог, друзья мои!
Мучительней нет в мире казни
Ее терзаний роковых.
Поверьте мне: кто вынес их,
Тот уж конечно без боязни
Взойдет на пламенный костёр,
Иль шею склонит под топор.

«Ревности припадки», связанные с Ризнич, истерзали душу поэта, ревность эта есть «болезнь», «повреждение ума», «мучительная казнь»... Вот что сохранила память об одесском романе. Естественным было и заключительное определение Пушкиным своего чувства к Амалии Ризнич.

Я не хочу пустой укорой
Могилы возмущать покой;
Тебя уж нет, о ты, которой

Я в бурях жизни молодой
Обязан опытом ужасным
И рая мигом сладострастным.
Как учат слабое дитя,
Ты душу нежную, мутя,
Учила горести глубокой.
Ты негой волновала кровь,
Ты воспаляла в ней любовь
И пламя ревности жестокой;
Но он прошел, сей тяжкий день:
Почий, мучительная тень!

П. Е. Щеголев отвел несостоятельные аргументы исследователей, бездоказательно приписывавших А. Ризнич многие другие стихотворения 1820-х годов и стихотворения болдинского цикла — «Заклинание» и «Для берегов отчизны дальной...». В итоге своих разысканий ученый пришел к обоснованному выводу, что «цикл Ризнич в творчестве Пушкина обнимает следующие произведения поэта: элегию 1823 года («Простишь ли мне ревнивые мечты»); элегию... 1826 года («Под небом голубым») и XV—XVI строфы шестой главы «Онегина», оставшиеся в рукописях. Все же остальные стихотворения, связывавшиеся с именем Ризнич, не могут быть относимы к ней» [1].

Вывод этот точен и справедлив. Но он не поколебал убеждений тех, кто предпочитал упорно настаивать на полюбившейся версии, что Амалия Ризнич имела исключительное значение в жизни Пушкина. П. К. Губер, пожалуй, одним из первых отказался от какой-либо аргументации в пользу отстаиваемой версии. Напомнить его точку зрения следует прежде всего потому, что она, как это ни странно, оказалась усвоенной последующими комментаторами.

Изучение лирического стихотворения сводится им и его последователями к установлению адресата и расшифровке скрытого поэтом имени в нарушение поэтической целостности стихотворения. Делается это так: сначала в основание биографии Пушкина кладутся реальные факты, установленные Щеголевым. Да, в Одессе было увлечение, исполненное «чувственной страсти». Но — шесть лет «миновало со времени страстных восторгов и ревнивых мучений, которыми Пушкин обязан был Амалии

[1] П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, т. 2, изд. 3-е, с. 275.

Ризнич». Она умерла: «Острота чувства притупилась, и само оно, это чувство, изменило свою природу. Был момент [в 1826 г.], когда оно казалось совсем угасшим». Словечко «казалось» и служит мостиком от биографии реальной к биографии мифологической. Все остальные «факты» — это домысел, не биография, а легенда

Биограф сочиняет: «Но затем вновь воскресло (чувство к Амалии Ризнич. — *Г. М.*) накануне женитьбы». «Можно ли удивляться, что теперь в стихах его, посвященных памяти Ризнич, появились совсем новые ноты, а в характеристику чувства включены были новые черты? Напротив, весьма странно было бы, если бы этого не случилось» (!!). Из домысла делается заключение о духовном облике Пушкина вообще: «Душевная жизнь Пушкина вообще лишена строгой последовательности. Он был человек настроения, человек в высшей степени впечатлительный и в своих внутренних переживаниях чрезвычайно сложный. Недопустимо ловить его на слове и как бы связывать раз навсегда однажды сделанными заявлениями» [1]. Подобная методология узаконивала практику построения биографии Пушкина не на фактах подлинной его жизни, а на вымыслах. Последующие комментаторы так или иначе пошли по этому пути: новых фактов не появилось, повторялось то, что безответственно утверждал П. Губер.

Вопрос о месте А. Ризнич в жизни и поэзии Пушкина, конечно, частный, но характер его решения в современном пушкиноведении не может не вызвать тревоги. С позиций мнимого биографизма создается легендарная биография Пушкина, оказывается возможным легко и просто приписать Пушкину любые увлечения, чувства, поступки, и, самое главное, оправдывается идея произвольной «расшифровки» адресатов любовной лирики.

Именно так происходит со многими произведениями Пушкина, а не только адресуемыми А. Ризнич. В еще большей степени это относится к стихотворениям, связываемым с Е. К. Воронцовой. В большей потому, что «расшифровка» закрепила за Воронцовой лучшие любовные стихотворения поэта, а так называемый роман Пушкина с Воронцовой стал вершиной мифологический биографии поэта.

---

[1] П. К. Губер. Дон-Жуанский список Пушкина, с. 111—112.

5

Даже в пору торжества биографического метода изучения творчества Пушкина — в первое десятилетие XX века — несколько ученых, ярых его сторонников, сочли своим долгом выступить с признанием, что бытующая в пушкиноведении версия любви Пушкина к Е. К. Воронцовой носит легендарный характер.

П. Е. Щеголев, ознакомившись со всеми к тому времени накопившимися «материалами» на этот сюжет, не признал их доказательности, усомнился в реальности всей этой истории, о чем и рассказал на страницах журнала «Вестник Европы» в 1904 году. «В пушкинской литературе укрепилось предположение, что та особа, к которой летела мысль поэта в Михайловском и о которой так туманно говорит Анненков, — жена начальника по одесской службе Пушкина, графиня Елизавета Ксавериевна Воронцова; отношения ее к Пушкину совершенно не обследованы биографами поэта». «К сожалению, до сих пор мы не имеем критического расследования отношений Пушкина к княгине Е. К. Воронцовой, которое дало бы нам право прийти к определенному на этот счет мнению» [1].

В 1908 году появилась статья Н. О. Лернера «По поводу отношений Пушкина к графине Е. К. Воронцовой». Исследователь, сам настойчиво пропагандировавший версию о любви Пушкина к Воронцовой, должен был признать: «Одним из самых недоуменных вопросов в биографии Пушкина и истории его лирики являются его отношения к графине Елизавете Ксавериевне Воронцовой. Легенда относит к ней стихотворения «Сожженное письмо», «Ангел» и «Талисман» и передает известие об интимных отношениях молодого поэта к жене своего одесского начальника. До нас дошли глухие, полутемные вести — и ничего положительного» [2].

Через год в «Вестнике Европы» (1909, февраль) появилась статья М. О. Гершензона, в которой ученый выступил с решительным опровержением мнения тех, кто сочинил историю о великой любви Пушкина к Е. К. Во-

---

[1] П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, т. 2, изд. 3-е, с. 265.

[2] «Пушкин и его современники», вып. VII. СПб., 1908, с. 76.

ронцовой. Не все в аргументации М. О. Гершензона было убедительно и правильно, не все «доказательства», приводимые в пользу «романа», были им критически рассмотрены. Но появление такой статьи было симптоматично — биограф Пушкина увидел явный отход пушкинистов от подлинных фактов жизни поэта, уловил тенденцию к сочинению мифологической биографии.

Выступление М. Гершензона или опровергалось или замалчивалось. Призыв Щеголева — серьезно, опираясь на реальные факты, а не на слухи, сплетни и домыслы, изучить этот вопрос, — не был услышан. За прошедшие с той поры семьдесят лет именно такого исследования и не появилось. А между тем версия продолжала популяризироваться : комментаторы очередных специальных и массовых изданий сочинений Пушкина, биографы, исследователи лирики настойчиво продолжали писать о Воронцовой, приписывали графине все новые стихотворения, истолковывали их в угодном для себя духе. При этом проявилась одна закономерность: чем чаще называлась Е. К. Воронцова как именно та женщина, имя которой утаил Пушкин, тем меньше приводилось доказательств в пользу такого суждения. Так сложилось в современном пушкиноведении убеждение, что история отношений Пушкина с Воронцовой уже не нуждается в доказательствах. Обилие созданной по этому вопросу литературы рождало иллюзию доказанности того, что еще недавно было только гипотезой. Процесс формирования мифа завершился, наступила пора его эксплуатации.

В 1951 году вышел из печати первый том фундаментального труда М. А. Цявловского «Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина», опиравшегося на документы, факты, подлинные материалы. Составление «Летописи» — настоящий подвиг ученого. Значение его трудно переоценить. Но, к сожалению, в «Летопись» вошли факты не только биографии реальной, но и мифологической. Так под датой: «1823. Ноябрь (?) — 1824. Июль. 31» — читаем: «Роман Пушкина с Е. К. Воронцовой». Легенда и здесь была канонизирована, возведена в ранг научно достоверного события в жизни и творчестве Пушкина. М. Цявловский не придумал этого романа, существование его мотивируется обширной литературой, среди которой солидное место занимают опыты по «расшифровке» имен и реалий, истолкование лирических стихотворений

в угоду избранной версии. Предшествовавшей «Летописи» сводкой всех работ, посвященных Пушкину и Воронцовой, явилась библиография к статье «Е. К. Воронцова» в «Материалах для биографического словаря одесских знакомых Пушкина»[1].

Рассмотрим сначала фактическую сторону вопроса. Что нам действительно известно, чем мы располагаем? Прежде всего, конечно, свидетельствами самого Пушкина о знакомстве с Воронцовой (ее портреты, сделанные на рукописях «Евгения Онегина», там же редкие пометы типа «ужинал у Воронцовой», упоминание в так называемом донжуанском списке имени «Элиза»). Сюда же следует отнести показания людей, живших одновременно с Пушкиным в Одессе, имевших возможность наблюдать поэта вблизи и пользовавшихся его доверенностью. Это воспоминания Ф. Ф. Вигеля, которые являются главным источником сведений о взаимоотношениях Пушкина с Воронцовой (об этом же, но с чужих слов писал и П. Капнист), и письма В. Ф. Вяземской мужу из Одессы, куда она прибыла 7 июня 1824 года.

Какие выводы можно сделать из анализа этих документальных сведений? В январе 1824 года Пушкин, в числе других чиновников воронцовского управления, начинает бывать в доме начальника на торжественных обедах, балах и маскарадах, которые давал граф Воронцов, на приемах, устраивавшихся графиней Елизаветой Ксаверьевной. Именно в это время Пушкин близко знакомится с Воронцовой. Вигель и Вяземская в разное время наблюдали увлечение поэта графиней.

Вигель, человек наблюдательный и осведомленный (хотя нередко и необъективный, например — в своих оценках Александра Раевского, и способный записывать не только то, что видел сам, но и те сплетни, которые слышал), писал: «Влюбчивого Пушкина нетрудно было привлечь миловидной *** (Воронцовой. — *Г. М.*), которой Раевский представил, как славно иметь у ног своих знаменитого поэта». А. Раевский — друг поэта, близкий человек к семейству Воронцовых (в свои приезды в Одессу он и жил в их доме), — был возлюбленным графини.

---

[1] «Пушкин. Статьи и материалы», вып. III. Одесса, 1926. См. также статьи М. А. Цявловского о Е. К. Воронцовой: «Путеводитель по Пушкину» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 6. М.—Л., ГИХЛ, 1931).

Чтобы как-то скрыть от графа Воронцова свою близость с его женой, он и попросил Пушкина ухаживать за Елизаветой Ксаверьевной. Вигель понял, какую игру затеял Раевский, и опасался за Пушкина. «Еще зимой чутьем слышал я опасность для Пушкина, не позволял себе давать ему советов, но раз шутя сказал ему, что по африканскому происхождению его все мне хочется сравнить его с Отелло, а Раевского с неверным другом Яго. Он только что засмеялся»[1].

Ту же версию слышал от современников и записал в своих мемуарах граф П. Капнист: «Раевский был отличен графиней в окружающей ее среде, но, как это нередко бывало и будет в манерах большого света, прикрытием Раевскому служил Пушкин. На него-то и направился с подозрением взгляд графа»[2].

С приехавшей в Одессу княгиней Вяземской Пушкин быстро подружился, стал часто ее посещать, читал ей свои стихи, рассказывал и о работе над «Евгением Онегиным» и о своих увлечениях. Обо всех этих беседах Вяземская подробно сообщала своему мужу. Она бывала в доме Воронцовых, встречалась с Елизаветой Ксаверьевной, как-то даже гуляла вместе с ней и Пушкиным по берегу моря. Вяземская была очень осведомленным человеком, мужу сообщала все, что знала. Что же она сообщала об этом сюжете — Пушкин и Воронцова? Мы находим только одно упоминание — в письме от 15 июля 1824 года. В нем отразилась атмосфера одесской скуки, поскольку близкие ей люди, с которыми она общалась, отбыли 14 июня вместе с супругами Воронцовыми в Гурзуф, в качестве их гостей. «Я сделала запас научных книг, чтобы насыщаться ими в течение дня, а для развлечения у меня будет несколько романов, итальянские спектакли и Пушкин, который скучает гораздо больше меня: *три* женщины, в которых он был влюблен, недавно уехали. Что вы на это скажете? Это в вашем духе. К счастью, одна возвращается на этих днях; я пророчу ему, что вы часто будете соперниками»[3].

Свидетельство это красноречиво — одновременная влюбленность Пушкина в *трех* женщин (две из них, ви-

---

[1] Ф. Ф. Вигель. Записки, ч. 6. М., 1892, с. 171.

[2] «Русская старина», 1899, май, с. 243.

[3] «Остафьевский архив князей Вяземских», т. V, вып. 2. СПб., 1913, с. 124—125.

димо, — Ризнич и Воронцова) достаточно ясно определяет характер увлечений Пушкина. Указание — «к счастью, одна возвращается на этих днях», — несомненно, относится к Воронцовой: она действительно прибыла в Одессу через десять дней, 25 июля. Знаменательна и фраза, в которой Вяземская высказывает предположение, что собиравшийся прибыть в Одессу ее муж станет соперником Пушкина в ухаживании все за той же Воронцовой. Все письмо — и «факты» и интонация — передает светский характер увлечения Пушкина, говорит о любовной игре с кокетливой, любящей поклонение мужчин графиней.

Таковы факты. Правда, большое значение придается портретам Воронцовой, которые рисовал Пушкин, — о них я скажу позже. Теперь же мне кажется важным определить время знакомства Пушкина с Воронцовой и восстановить атмосферу тех месяцев, когда происходили их встречи. Биографы относят начало романа с Воронцовой к лету или осени 1823 года. М. Цявловский указывает месяц — ноябрь. Все эти утверждения не соответствуют действительности.

Пушкин прибыл в Одессу 3 июля 1823 года. Впервые он увидел графиню Воронцову 6 сентября, когда она появилась (приехав из имения своей матери близ Белой Церкви) на «позднем обеде», на котором присутствовал и Пушкин. До конца года Пушкин больше ни разу ее не видел. И это не случайно — Воронцова была на последних месяцах беременности и не появлялась в свете. 23 октября она родила сына Михаила. Воронцов возобновил приемы у себя в доме только после того, как оправилась после родов жена. Первый большой бал состоялся 12 декабря. Но был ли на нем Пушкин, сведений нет. Затем последовал большой обед по случаю рождества — 25 декабря. Среди гостей — Пушкин. Так открылся зимний сезон балов, маскарадов, приемов, не только официальных, устраиваемых супругами, но и менее парадных, которые происходили в салоне Воронцовой. На этих встречах бывала постоянная компания — А. Раевский, Ф. Вигель, И. Сенявин, П. Марини, Ф. Брунов, А. Пушкин и некоторые другие знакомые графини.

Январь и февраль 1824 года это и есть, собственно, период светского увлечения Пушкина Воронцовой, которое, кстати сказать, проходило на глазах Раевского, ни-

чуть не испортив их дружеских отношений. О том, какую атмосферу умела создавать в своем салоне кокетливая Воронцова, свидетельствуют мемуаристы. Ф. Вигель: «Ей было уже за тридцать лет, а она имела все право казаться еще самою молоденькою. Долго, когда другим мог надоесть бы свет, жила она девочкой при строгой матери в деревне; во время первого путешествия за границу вышла она за Воронцова, и все удовольствия жизни разом предстали ей и окружили ее. Со врожденным польским легкомыслием и кокетством желала она нравиться, и никто лучше ее в том не успевал. Молода была она душою, молода и наружностию. В ней не было того, что называют красотою; но быстрый, нежный взгляд ее миленьких небольших глаз пронзал насквозь; улыбка ее уст, которой подобной я не видал, казалось, так и призывает поцелуи»[1].

О январских балах и приемах писал в письмах сослуживец Пушкина, поэт В. Туманский. Например, 16 января он сообщал: «...Балы, вечера и другие забавы у нас продолжаются по-прежнему; мы много резвились на маскараде, который сделала для нас графиня и на котором сама умно и щеголевато дурачилась, т. е. имела прелестное карикатурное платье и всех в нем интриговала»[2]. Среди тех, кого интриговала «миленькая», «легкомысленная» (по словам Ф. Вигеля), умевшая «щеголевато дурачиться» графиня, мог быть и Пушкин, и нет никакого сомнения, что он с увлечением включался в эту веселую любовную игру.

В январе Пушкин на несколько дней уезжал из Одессы с Липранди. 11 марта он уехал в Кишинев, хотя не мог не знать, что через десять дней Воронцова на месяц покинет Одессу (очередная поездка к матери в Белую Церковь). Возвратилась же Воронцова в Одессу после 20 апреля.

Второй тур возможных и действительных встреч Пушкина с Воронцовой приходится на время с конца апреля по 14 июня, когда Воронцовы отбыли в Гурзуф. Но эти полтора месяца одесской жизни Пушкина решительно не похожи на зимние, заполненные светскими развлечениями. Прежде всего это была пора активной враж-

---

[1] Ф. Ф. Вигель. Записки, ч. 6, с. 84.

[2] В. Туманский. Стихотворения и письма. СПб., 1912, с. 257.

ды Воронцова и Пушкина, грязных интриг графа, борьбы Пушкина за свое достоинство и независимость.

Уже 6 марта Воронцов в письме П. Киселеву в Петербург сообщает о своей неприязни к Пушкину («я говорю с ним не более 4 слов в две недели; он боится меня, так как знает прекрасно, что при первых дурных слухах о нем я отправлю его отсюда») и непризнании его таланта («я не люблю его манер и не такой уж поклонник его таланта»). Это письмо помогает понять, почему, по свидетельству друзей, Пушкин был мрачным на приемах у Воронцова, почему именно в марте он сочиняет и читает друзьям эпиграмму на Воронцова — «Полу-милорд, полу-купец, Полу-мудрец, полу-невежда, Полу-подлец, но есть надежда, Что будет полным наконец».

24 марта Воронцов пишет письмо в Петербург к Нессельроде, где излагает просьбу «испросить распоряжение государя по делу Пушкина» о «перемещении» Пушкина «в какую-нибудь другую губернию». 8 апреля, находясь вместе с женой в имении Белая Церковь, в письме Н. Лонгинову Воронцов сообщает, что просил графа Нессельроде, «чтоб меня избавили от поэта Пушкина». 2 мая в письме к графу К. Нессельроде он вновь пишет о Пушкине: «Я повторяю мою просьбу — избавьте меня от Пушкина; это, может быть, превосходный малый и хороший поэт, но мне бы не хотелось иметь его дольше ни в Одессе, ни в Кишиневе».

Просьбами к начальству о высылке Пушкина в другое место Воронцов не ограничился — он сознательно создавал такие ситуации, которые унижали Пушкина и заставляли в гневе совершать поступки, усугублявшие его положение. Главной провокацией явилась командировка Пушкина на борьбу с саранчой: 22 мая Воронцов предписал Пушкину выехать в Херсонский, Елисаветградский и Александрийский уезды для получения сведений от тамошних властей о местах, пораженных саранчой, о принятых мерах борьбы с нею и т. д. 23 мая Пушкин вынужден был уехать. Мелочный и мстительный характер Воронцова проявился даже в этом выборе даты командировки Пушкина: 26 мая, день рождения поэта, и граф, используя свою власть, отправляет его из Одессы, не давая ему возможности провести этот день среди своих друзей.

Вернувшись 28 мая в Одессу по исполнении предписания Воронцова, Пушкин открыто объявил графу войну. Он резко разговаривал с новороссийским губернатором и 2 июня подал на высочайшее имя прошение об отставке. В тот же день Пушкин отвечал начальнику воронцовской канцелярии А. Казначееву, что он категорически настаивает на отставке. «Единственное, чего я жажду, это — независимости». Примерно в то же время он написал вторую эпиграмму на Воронцова:

Певец-Давид был ростом мал,
Но повалил же Голиафа,
Который был и генерал,
И, положусь, не проще графа.

Факты свидетельствуют, что в мае — июне 1824 года борьба Воронцова и Пушкина обострилась до крайности. Пушкин именовал начальника «вандалом, придворным хамом». Не скрывал своей ненависти к поэту и граф, назвавший его (в разговоре с Ф. Ф. Вигелем в мае 1824 года) «мерзавцем». Трудно представить, что подобные взаимоотношения создавали благоприятные условия для развития романа Пушкина с Воронцовой. Сложившиеся обстоятельства исключали возможность посещения Пушкиным дома Воронцовых.

Более того — в те же месяцы появились и другие причины, по которым Пушкин практически не мог встречаться с Воронцовой — ни в ее доме, ни на даче. Дело в том, что тяжело заболела маленькая дочь Воронцовых. Больную девочку родители привезли из Белой Церкви в конце апреля. Ф. Ф. Вигель рассказывает, что когда он в очередной раз прибыл в Одессу 16 мая 1824 года, он застал Воронцовых «в большой печали: четырехлетняя, тогда единственная дочь их Александра, премилая девочка, сделалась опасно больна». Специально выписанный из Англии доктор «не ручался за ее жизнь, но и не отнимал надежды у родителей. Они оттого не могли переехать на нанятый приморский хутор Рено» «и принуждены были жить среди городской духоты» [1]. Только в середине июня больной девочке стало легче, и родители 14 июня увезли ее в Крым.

---

[1] Ф. Ф. Вигель. Записки, ч. 6, с. 168.

Как же и где в этих условиях могли происходить свидания? Когда зимой встречи бывали, то многие это запомнили и рассказали об этом в письмах или воспоминаниях. О предполагаемых же биографами летних свиданиях нам ничего не известно.

«Летопись», зарегистрировавшая все достоверное и все легендарное, отмечает всего лишь два факта подобных встреч: первый — «май — июль». Пушкин называет Воронцову «la princesse belvetrille», потому что она, глядя на море, любит повторять стих Жуковского: «Не белеют ли ветрила, не плывут ли корабли» [1]. В данном случае мы имеем дело не с фактом, а с преданием. Его поведал П. Бартеневу А. О. Россет (брат А. О. Россет-Смирновой). От кого-то он слышал, что «однажды в Одессе, глядя на море, она (Воронцова. — *Г. М.*) твердила стих: «не белеет ли ветрило. . .». Пушкин, слышавший это, и назвал Воронцову принцессой», то есть княгиней, belvetrille. Но так назвать Воронцову Пушкин не мог — она была графиней (comtesse), а княгиней стала уже после смерти Пушкина!

Второй факт — достоверный. В «Летописи» читаем: «Июнь. 8. . . . 14. Пушкин с Воронцовой и Вяземской на даче Рено». Такая встреча действительно была, о ней рассказала княгиня В. Вяземская в письме мужу. Вяземская поселилась на даче, которая была вблизи дачи Воронцовых. К ней, Вяземской, и ходил Пушкин. И вот однажды, гуляя по берегу моря, они, видимо, повстречали Воронцову и продолжали прогулку вместе. Во всяком случае, Вяземская сообщает об этом так: «Я живу у одного негоцианта-грека, у которого есть персиковые деревья и виноградники, и я наслаждаюсь этим двойным удовольствием; чему я предаюсь вполне нынче, так это вот чему: я помещаюсь на громадных камнях, ушедших в море, я смотрю, как волны разбиваются у моих ног, иногда я не нахожу храбрости ожидать девятый вал, когда он приближается слишком поспешно; я тогда стараюсь убежать еще поспешнее и возвращаюсь минутой спустя: нам довелось вместе с г[рафиней] Воронцовой и Пушкиным дождаться (девятого вала. — *Г. М.*) и быть окачен-

---

[1] См.: М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I. М., 1951, с. 474.

ными так обильно, что нам пришлось менять одежду»[1]. Выше, в том же письме, Вяземская писала, что именно с Пушкиным она часто гуляет по берегу моря. Да и при описании данного эпизода сказано: «нам довелось вместе с г[рафиней]... и Пушкиным...»

Теперь, когда приведенные выше факты помогают установить время увлечения Воронцовой и обстоятельства жизни Пушкина в Одессе в первую половину 1824 года и, главное, характер его взаимоотношений с графом Воронцовым, рассмотрим рисунки Пушкина — портреты Воронцовой. Они для многих биографов, в том числе и М. Цявловского, служат почему-то важным доказательством серьезности романа Пушкина, глубокой его любви к Воронцовой. Несомненно, рисунки свидетельствуют об интересе Пушкина к графине. Но, с другой стороны, известно, что Пушкин во время работы над своими произведениями любил на полях рисовать портреты самых различных людей — друзей, знакомых, приятельниц или незнакомых дам, литераторов, политических деятелей, русских и французских, и т. д. Поэтому сам факт появления портрета Воронцовой не может служить доказательством увлечения поэта. Никто не может восстановить тот сложный процесс ассоциаций, который отрывал поэта от работы над «Евгением Онегиным» и заставлял рисовать тот или иной портрет, а то и сразу пять — десять портретов на листе, среди которых оказывалась и Воронцова.

Понимая всю сложность, я все же попытаюсь хоть как-то разобраться в данном вопросе. Один из первых портретов Воронцовой сохранился на рукописях первой главы «Онегина», на листе, где расположен черновой текст строфы XXIII. Соответственно положению в рукописи портрет и датируется октябрем 1823 года[2]. Никаких, как мы уже знаем, встреч Пушкина с Воронцовой в эту пору не было и не могло быть. Познакомился же он с ней 6 сентября. Запомнил. И нарисовал, но не ее одну, а с мужем. Нельзя, конечно, разгадать, что именно толкнуло Пушкина зарисовать супругов Воронцовых, но высказать предположение можно. Октябрь — четвертый месяц одесской ссылки Пушкина; его новый начальник — граф Во-

---

[1] «Остафьевский архив князей Вяземских», т. V, вып. 2, с. 123.
[2] А. Эфрос. Рисунки поэта. «Academia», 1933, с. 121.

ронцов — относится к нему хорошо, разрешает пользоваться своей библиотекой; Пушкин, не обремененный служебными обязанностями, много пишет, знакомится с приятными ему людьми и т. д. И вот он рисует начальника и его жену, с которыми ему предстоит общаться, бывать на приемах, торжественных обедах и балах. Рисуя, он как бы вглядывается в их лица, желая угадать, что ожидает его в будущем... Еще раз напомню — это только предположение, не больше. Но, во всяком случае, в нем больше правды, чем в утверждении тезиса — поэт нарисовал портрет Воронцовой, потому что у него с нею роман...

В ноябре — второй портрет Воронцовой[1]. В данном случае — одиночный. Его место — на листе черновика XXIII строфы второй главы «Онегина» — невольно наводит на мысль о связи портрета и текста. На предшествовавшем листе Пушкин начал выписывать портрет Ольги:

Всегда тиха, всегда послушна
Всегда как утро весела
Как жизнь поэта простодушна
Как поцелуй любви мила
Глаза, как небо голубые...

Затем Пушкин переходит на следующий лист, и, прежде чем продолжать словесный портрет Ольги, он рисует пером портрет Воронцовой: улыбающееся лицо, локоны. Портрет занял место, предназначенное для текста, и текст пришлось сдвинуть вправо:

Улыбка, локоны льняные
Движенья, [голос], легкий стан
Всё в Ольге... но любой роман
Откройте и найдете верно
Ее портрет — он очень мил
И я тогда (?) его любил
Но надоел он мне безмерно
И новый карандаш беру
Чтоб описать ее сестру

Любопытны варианты к словам «но любой роман»: «Всё в ней пленяло — как роман», «Всё было мило как роман». В характеристике Ольги слово «мило» оказалось определяющим. Оно закреплено и в обобщающем

[1] А. Эфрос. Рисунки поэта, с. 169.

стихе: «Ее портрет — он очень мил». Вспомним характеристику Воронцовой, данную Вигелем: «Со врожденным польским легкомыслием и кокетством желала она нравиться...». «Молода... душою, молода и наружностию». Не было красоты, но «быстрый, нежный взгляд ее миленьких ... глаз», «улыбка ее уст... казалось, так и призывает поцелуи». «Миленькая», «кокетливая» — такое впечатление производила Воронцова. Видимо (выскажем предположение), эта миленькая головка, украшенная локонами, с улыбкой на губах, словно призывающих поцелуй, вспомнилась Пушкину, когда он рисовал портрет Ольги.

На листе рукописи «Онегина», где писался черновой вариант V строфы третьей главы, мы находим много портретов, и среди них портреты супругов Воронцовых, причем граф изображен крупно, в мундире[1]. Портреты нарисованы внизу листа, в середине, а справа, ближе к краю, идут стихи — беседа Онегина с Ленским об Ольге. Онегин почти повторяет авторскую оценку (вторая глава) избранницы Ленского:

В чертах у Ольги жизни нет
Как в Раф⟨аэлевой⟩ М⟨адоне⟩
⟨Румянец да⟩ невинный ⟨взор⟩
Мне надоели с ⟨давних пор⟩

На черновике I и II строф той же третьей главы сделана запись по-французски: «8 февр. 1824. Ночь играл с Ш. и Син. Проиграл. Ужинал у гр. Е. В.» Трудно угадать смысл появления портрета Воронцовой (да еще вместе с мужем), но окружение его все же характерно: тут множество других портретов, и вновь рассуждение об Ольге, и запись об ужине у Воронцовой, после которого поэт пошел играть в карты с приятелями и проигрался.

Заслуживает внимания портрет[2], сделанный на листе рукописи «Онегина», на котором были и черновой отрывок стихотворения «Недвижный страж дремал...» и черновик последних строф второй главы (писались после 8 декабря), посвященных размышлениям поэта о том, как воспримут его роман будущие читатели, что скажут о нем как поэте.

---

[1] А. Эфрос. Рисунки поэта, с. 193.
[2] Там же, с. 189.

Быть может, лестная надежда
Укажет будущий невежда
⟨На⟩ мой портрет —
И молвит: то-то был поэт

. . . .

Для призраков закрылись вежды

. . . .

Не я первой не я последний

. . . .

Но что ж: в гостиной иль в передней
Равно читатели [черны]

Над книгой их права равны
Не я второй, не я последний
Их суд услышу над собой
Ревнивый, строгий и тупой

Если бы на этом листе был только портрет Воронцовой, то объяснить причину его появления было бы трудно. Но ведь Пушкин нарисовал не одну Воронцову, а вместе с ее мужем! Это обстоятельство, кажется, может кое-что прояснить. Пушкину именно в Одессе приходилось отстаивать свою независимость от посягательств начальника. Он чувствовал себя поэтом, а его упорно воспринимали как чиновника. В письме А. И. Тургеневу он писал, что Воронцов «видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое».

Оттого и в романе появляется лирическое рассуждение на тему, каким будет суд его будущих читателей. Размышление это кончается грустным признанием: равно «в гостиной иль в передней» читают книги. «Их суд услышу над собой Ревнивый, строгий и тупой». Возникает вопрос: случайно или нет именно в момент написания этих стихов появилось желание нарисовать портреты начальника и его жены? Выше уже говорилось, что Воронцов не признавал таланта Пушкина и считал его «слабым подражателем малопочтенного образца (лорд Байрон)». Пушкин не мог не чувствовать этого отношения Воронцова к себе.

Несколько слов о последнем (и единственном) большом портрете Воронцовой — во весь рост [1]. Он сделан на листе, где сохранилось окончание письма А. Казначееву от 22 мая 1824 года и поверх стихов XXIX строфы третьей главы «Онегина». Письмо это — отказ Пушкина

[1] А. Эфрос. Рисунки поэта, с. 197.

выполнять предписание Воронцова «ехать на саранчу». Пушкин понимал, на что он шел: «Знаю, что довольно этого письма, чтобы меня, как говорится, уничтожить». В конце, ссылаясь на болезнь, Пушкин писал: «Ужели нельзя оставить меня в покое на остаток жизни, которая верно не продлится».

Написав такое письмо, Пушкин не мог не размышлять о ближайшем своем будущем — «уничтожит» его граф Воронцов или нет? Как дальше сложится его судьба? Как к нему относился его смертельный враг, Пушкин знал. А как в этой борьбе будет вести себя жена Воронцова? Не этот ли круг мыслей вызвал желание нарисовать ту, которая нравилась и не могла не интересовать поэта? Трудно сказать... Собственно, нарисовано было два портрета, но первый, не совсем завершенный, был зачеркнут. Почему? А. Эфрос, комментатор рисунков Пушкина, писал: «...Однако первым наброском он остался недоволен и зачеркнул его; в самом деле, характерность там перешла в карикатурность». Действительно, рисуя в данном случае Воронцову, Пушкин не изобразил ее улыбки, лицо оказалось лишенным жизни, подчеркивалось внешнее, характерное.

Появление портретов Воронцовой на рукописях «Онегина» факт, конечно, примечательный: он свидетельствовал о том, что Пушкин вспоминал ее, думал о ней, впрочем, вспоминал вместе с мужем, размышлял о них вместе. Никаких других заключений из этого факта сделать нельзя. Тем более нельзя использовать рисованные Пушкиным портреты Воронцовой для доказательства его громадной любви к графине.

Из всего сказанного ясно, что Пушкин был в известной мере увлечен Воронцовой, участвовал в той светской любовной игре, которую любила кокетливая, желавшая нравиться многим графиня. Видимо, этим и можно объяснить включение имени «Элизы» в шутливый список, позже претенциозно названный «донжуанским».

Другую и самую значительную часть литературы о любви Пушкина к Воронцовой составляют биографические работы и изыскания, посвященные истолкованию с биографических позиций лирических стихотворений Пушкина. Труды эти с поразительной откровенностью раскрывают субъективизм их авторов, произвол в обра-

щении с фактами. Еще в 1925 году Б. В. Томашевский указывал, что в большинстве случаев изучение биографии поэта и его лирических (в частности, любовных) стихотворений осуществляется «путем подбора произвольных аргументов и догадок, имеющих источником единственно остроумие автора».

Таких биографов-комментаторов Б. В. Томашевский называл «толковниками», которые усиленно создают мифологическую биографию поэта. Ученый вскрыл механизм создания мифа с помощью спекулятивного использования подлинных сведений о жизни Пушкина: «Так из реальных фактов (по тщательной их переборке), из некоторой биографической инсценировки, из муссированных биографических мотивов создается литературная биография-миф, не всегда сведенная, не всегда согласованная».

Вопрос этот рассматривается Б. В. Томашевским исторически: «Легенда о жизни Поэта (с большой буквы — героя лирики) не умирает со смертью автора. Вокруг его имени нарастает своего рода «фольклор» в форме подозрительных «мемуаров» маститых старцев». Поставленный Б. В. Томашевским вопрос об отношении к светскому «фольклору», посвященному жизни Пушкина, имеет актуальное значение, ибо и в сегодняшнем пушкиноведении «мемуары» и сплетни маститых старцев рассматриваются как бесценные свидетельства современников Пушкина. Прислушаемся к суждениям и выводам серьезного ученого, сделанным на основании трезвого анализа научной литературы 1910—1920-х годов, которая и сегодня служит источником легенд о Пушкине.

«...Современные исследователи часто в изысканиях своих обнаруживают такие полулегендарные сказания. Я не хочу оспаривать популярной ныне версии о любви Пушкина к Марии Раевской-Волконской (заметим, что эта версия и в наше время крайне популярна! — *Г. М.*), но отмечу, что корни ее мы находим в 40—50 годах (XIX века. — *Г. М.*), когда она была достоянием устных преданий, и у Бартенева, и у Анненкова (у последнего весьма осторожно) мы находим явные следы этой версии. Именно такие собиратели устной традиции, как Бартенев, и были фокусами этой творимой легенды о поэте, где реальные факты переплетаются с фактами муссированны-

ми, со сплетнями — формой великосветской устной словесности — и анекдотами, часто случайно приурочиваемыми к тому или иному лицу»[1].

Предупреждения Б. В. Томашевского не были услышаны — у последующих пушкинистов, занимавшихся биографией и лирикой поэта, мы встречаем то же или еще большее благоговение перед «великосветской устной словесностью», перед слухами и сплетнями, которыми окружали Пушкина при жизни и после смерти, перед собранным Бартеневым светским «фольклором».

В большой литературе по данному предмету нет никаких новых фактов о «романе» Пушкина с Воронцовой. Усилия многих пушкинистов направлены на доказательство продолжавшейся после отъезда Пушкина из Одессы любви к Воронцовой; тем самым и подкреплялся «факт» интимных отношений Пушкина и Воронцовой в Одессе. Версия эта открывала широкий простор для биографического истолкования любовной лирики Пушкина 1823—1830 годов: можно было свободно и легко приписывать Воронцовой многие стихотворения. В биографическом же плане истолкованная лирика, в свою очередь, служила «доказательством» существования романа. Создавался замкнутый круг, все «факты» сходились, росла и крепла уверенность в бесспорности всех собранных и добытых сведений и доказательств, легенда превратилась в быль. Именно поэтому в последнее время все пишущие о романе Пушкина с Воронцовой уже не считают себя обязанными что-либо доказывать — роман стал аксиомой. Вот почему давно уже назрела необходимость проверки этой «аксиомы», чтобы отделить реальные факты от «фактов», почерпнутых в светском «фольклоре», действительные события от вымышленных, чтобы выделить подлинную биографию Пушкина из создаваемого мифа.

Особой популярностью пользуется сюжет о так называемой «переписке» Пушкина и Воронцовой. Идея переписки возникла гипотетически: если в Одессе был роман, то после отъезда Пушкина в Михайловское любовники должны были переписываться. С другой стороны, если будет доказан факт переписки, то он документаль-

---

[1] Б. В. Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, с. 93, 61, 62, 63.

но, а не предположительно подтвердит любовные отношения Пушкина с Воронцовой в Одессе.

Сначала «доказали» получение писем Пушкиным от Воронцовой. Началось с сообщения Анненковым рассказа сестры поэта О. С. Павлищевой, жившей в августе—октябре 1824 года в Михайловском. С ее слов, когда приходило письмо из Одессы с печатью, украшенной точно такими же кабалистическими знаками, какие находились и на перстне ее брата, он «запирался в своей комнате, никуда не выходил и никого не принимал». Это свидетельство и послужило основанием для установления «факта» — Пушкин получал письма от Воронцовой.

Немедленно стали истолковывать в этом духе стихотворения «Талисман», «Сожженное письмо». Они посвящены Воронцовой, утверждали биографы и комментаторы. В последнем говорится о «письме любви», там есть такие строчки: «Уж перстня верного утратя впечатленье, Расплавленный сургуч кипит». Все как бы сходилось. А доказательство? Вот оно: если печать на письме сделана таким же перстнем, какой имелся у Пушкина, а Пушкину его подарила Воронцова, значит, и письмо от нее.

Нетрудно понять, что подобное заключение является плодом воображения, что держится оно на предположениях. Предположителен сам факт подарка перстня Воронцовой — он до сих пор не доказан. Но оставим эту версию, допустим, что перстень подарен Воронцовой. Что из этого следует? Общеизвестно, что в то время письма запечатывались сургучной печатью, и многие имели печать, вырезанную на перстне. Сам факт получения письма из Одессы с сургучной печатью вовсе не свидетельствует, что письмо было получено именно от Воронцовой. Из стихотворения ясно, что речь идет о «письме любви», о письме со знакомой печатью «перстня верного». Но это не означает, что «перстень верный» есть «талисман», подаренный Воронцовой. А именно так и пишут биографы. Но как же можно так утверждать, когда перстень-то (если его подарили) у Пушкина, а письмо пришло из Одессы?!

На эту нелепость обратил внимание М. Гершензон. Он писал: «Нужна весьма малая острота ума, чтобы понять нелепость этой басни. Есть ли малейшая вероятность, что гр. Воронцова имела два одинаковых перстня

с древнееврейской надписью... или что прежде чем подарить перстень Пушкину, она заказала себе дубликат?»[1]. Вопрос не только справедливый, но и задан он не без иронии. Ирония и подвела исследователя — он неожиданно для себя подсказал пушкинистам выход из незамеченного ими противоречия: немедленно появилась статья Д. Соколова, который подробно изложил свои соображения о том, как легко могла Воронцова заказать в Одессе дубликат перстня[2].

Так в пушкиноведении появился термин «парные кольца». Домысел Д. Соколова был немедленно взят на вооружение биографами Пушкина. Окончательно он канонизирован в «Летописи». Под датой «Август. 15 (?) — Ноябрь. 10 (?) 1825 года» записано: «Получая письма от Е. К. Воронцовой с печатью «талисмана» (парного кольца к подаренному ею Пушкину), Пушкин запирается в своей комнате, никуда не выходит и никого не принимает». Хочется обратить внимание на ту легкость, с которой выдвигаются и принимаются биографами Пушкина угодные им версии. Никаких фактов — только домыслы, и все их принимают!

Сюжет с письмами Воронцовой развивался дальше. В. Е. Якушкин в описании рукописей Пушкина обратил внимание на пушкинскую помету на рукописи третьей главы «Евгения Онегина» (XXXII—XXXIII строфы): «5 сен. 1824 u. l. de...»[3] Точками Якушкин обозначил довольно густо зачеркнутые буквы. Запись прочитывается так: «5 сентября 1824 une lettre de», то есть «письмо от...» Что скрыто за зачеркнутыми буквами, сначала не расшифровывали, но уверенно высказали предположение, что запись свидетельствует о получении письма от Воронцовой. М. Гершензон не согласился с таким толкованием. Он писал: «...Почему «письмо от...» означает письмо именно от Воронцовой, это остается тайной веры. В рукописи за предлогом следовала одна прописная французская буква, потом несколько раз зачеркнутая...

---

[1] М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 193.

[2] См.: «Пушкин и его современники», вып. XVII—XVIII. СПб., 1913, с. 24.

[3] В. Е. Якушкин. Рукописи А. С. Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве. — «Русский архив», 1884, февраль — декабрь.

Зачеркнутая в тетради буква инициала очень похожа на R»[1].

П. Е. Щеголев вновь обратился к рукописи, чтобы попытаться разобрать зачеркнутый инициал. Вот его выводы: «Пушкин написал сначала Pr, потом это Pr покрыл буквою V, а затем горизонтальными линиями зачеркнул их». «Мой разбор пометы, кажется, правильнее разбора Гершензона. А смысл пометы: «5 сентября 1824 une lettre de Princesse Viasemsky»? Конечно, речь идет о письме, которое кн. В. Ф. Вяземская послала Пушкину из Одессы через Псковского губернатора, между 9 и 25 августа»[2].

Прочтение, предложенное П. Е. Щеголевым, не было принято, оно не поколебало убеждений сторонников переписки Воронцовой с Пушкиным. В 1935 году М. А. Цявловский, опубликовав эту запись Пушкина, предложил свое чтение зачеркнутых букв — L. V. И сделал категорический вывод: «Запись нужно читать — une lettre de Lise Voronzoff (письмо от Лизы Воронцовой)»[3].

Изучение автографа этой пушкинской записи убеждает, что единственно правильная ее расшифровка дана П. Е. Щеголевым. Никакого французского R там нет. Нет также и французской буквы L. Совершенно отчетливо выписана буква V, перекрывавшая P. Сравнение написаний буквы P Пушкиным в рукописях того же времени убеждает, что один из вариантов ее написания совпадает с данной записью. Внизу этой буквы маленький знак, который с большой вероятностью может быть прочитан как r.

Но расшифровывать V как инициал фамилий Воронцовых или Вяземских нельзя, поскольку Пушкин писал обе эти фамилии через W. И все же прав именно Щеголев — запись свидетельствовала о получении письма от Вяземской, только букву V надо раскрывать как инициал имени адресата, а не фамилии — «письмо от княгини Веры». Это подтверждают дошедшие до нас письма Пушкина к Вяземской — традиционным обращением в них были слова «княгиня Вера». Имя Вера пишется через V.

---

[1] «Вестник Европы», 1909, февраль, с. 537.

[2] П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, т. 2, изд 3-е, с. 240.

[3] «Рукою Пушкина», с. 301.

Так обстоит дело с расшифровкой записи Пушкина о получении письма из Одессы.

«Доказав» получение писем от Воронцовой, биографы Пушкина, естественно, были озабочены обнаружением писем Пушкина к графине. И — нашли! Вот уж поистине — кто ищет, тот всегда найдет. Так в собраниях сочинений, и в том числе академическом, появилось письмо Пушкина. Вот как это выглядит: «Е. К. Воронцовой. Середина августа 1824 — начало 1825 г. Михайловское. (Отрывок)». И далее французский текст, за которым следует перевод: «Что делает ваш грубиян-супруг?» [1].

Странное письмо! Откуда оно, как попало в собрание сочинений Пушкина? Ответ находим в примечании: «Печатается по тексту «Русского архива» (1912, кн. II, № 5, с. 159), где эта фраза впервые опубликована П. И. Бартеневым, слышавшим ее от «домоправителя» Воронцовых, Г. И. Тумачевского, сохранившего ее по памяти. Тумачевский рассказывал, что у Е. К. Воронцовой имелась «небольшая связка с письмами Пушкина», но что она «их истребила» [2]. Как видим, источник не новый — Бартенев, главный собиратель светского «фольклора». Трудно опровергать подобные басни, хотя и очевидно, что сообщение «домоправителя» является чистым вымыслом.

Вдумаемся серьезно в это сообщение: графиня, а затем княгиня Воронцова, вынужденная скрывать от мужа свой роман с Пушкиным и тайно хранить от него письма, вдруг доверительно сообщает об этих фактах своему домоправителю! Мало того — она читает ему письма Пушкина! А домоправитель «запомнил» всего одну фразу, но какую! Оказывается, главное, что волновало поэта, о чем он спрашивал в своих письмах любимую женщину, — что делает ее грубиян-супруг! Пушкин, ненавидевший Воронцова, интересуется его делами! Все это нелепо. Видимо, и текстологи не очень доверяют «домоправителю» — во всяком случае, «письмо» Пушкина помещено в отделе Dubia. Но М. А. Цявловский, к сожалению, внес данный «факт» в свою «Летопись». Нельзя не удивиться тому, что это смехотворное «письмо» включено в акаде-

[1] См. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, 1937, с. 353 и 519.
[2] См. там же, с. 535.

мическое собрание сочинений Пушкина и постоянно перепечатывается.

Несколько слов о доказательстве «пламенного увлечения» Пушкина Воронцовой на основании письма Александра Раевского от 21 августа 1824 года, присланного поэту в Михайловское. Письмо это, принадлежащее другу Пушкина и возлюбленному Воронцовой, считается бесспорным доказательством романа Пушкина.

Н. О. Лернер в статье «Пушкин в Одессе» писал: «Через сердце Пушкина пронеслось пламенное увлечение Воронцовой. Она — тот ангел нежный, который, сияя поникшей головою у дверей рая, пробудил «жар невольный умиленья» в холодном сердце мрачного духа зла. Она — та волшебница, чей таинственный приют — «там, где море вечно плещет на пустынные скалы»... Своей Татьяне, «любимице златой своей весны», поэт придал некоторые черты Воронцовой» [1]. В примечаниях к стихотворению «Демон» мотив «Воронцова — Татьяна» развит более подробно. Откуда это уподобление? Из письма А. Раевского Пушкину.

Рассмотрим это письмо. Раевского не было в Одессе, когда Пушкин уезжал в Михайловское. Старый друг написал ему теплое, полное участия и сочувствия письмо. «Я испытываю настоящую потребность писать вам. Нельзя безнаказанно прожить вместе столько времени; даже оставляя в стороне множество причин, которые заставляют меня питать к вам истинную дружбу, одной привычки было бы достаточно, чтобы создать между нами [истиную] прочную привязанность; знайте же, что, не говоря уже о вашем прекрасном и большом таланте, я с давних пор проникся к вам братской дружбой и никакие обстоятельства не заставят меня отказаться от нее».

Затем А. Раевский сообщает об одесских новостях и переходит к главной теме письма: «Сейчас расскажу вам о Татьяне. Она приняла живейшее участие в вашем несчастии; она поручила мне сказать вам об этом, я пишу вам с ее согласия. Ее нежная и добрая душа видит лишь несправедливость, жертвою которой вы стали; она выразила мне это со всей чувствительностью и грацией,

[1] См. «Библиотека великих писателей. Пушкин». Под ред. С. А. Венгерова, т. II. СПб., 1908, с. 276.

свойственными характеру Татьяны»[1]. Как правило, на этом обрывают цитату из письма. Пушкинистам достаточно было того, что Раевский называет близкую Пушкину женщину Татьяной. Сообщает, что она просила передать свое сочувствие в постигшей поэта беде — высылке из Одессы. Из письма сразу сделали вывод — речь идет о Воронцовой, именно ее Пушкин называет Татьяной. Позже об этом писал П. К. Губер: «под Татьяной, несомненно, надлежит подразумевать Е. К. Воронцову...»[2].

Такое же заключение мотивировалось еще Н. О. Лернером: «Данное «Татьяной» Раевскому позволение сообщить Пушкину ее слова о несправедливости, жертвой которой стал поэт, можно понять только ввиду особой близости этой женщины к выславшему Пушкина из Одессы генерал-губернатору. Сочувствуя поэту, она этим самым осуждала Воронцова, и не будь это графиня Елизавета Ксаверьевна, — для чего было бы Раевскому писать Пушкину именно с ее ведома или позволения? Слишком ясно, что эта «Татьяна» — Воронцова...»[3] Приведенные слова нуждаются в объяснении: в те годы, когда комментировалось письмо Раевского, считалось, что Е. К. Воронцовой не было в Одессе в дни отъезда Пушкина. Потому-то письмо Раевского и толкуется как выражение желания Воронцовой высказать Пушкину свое отношение к его высылке из Одессы. Это желание «Татьяны», как мы видели, и служит Н. О. Лернеру основанием отождествлять ее с Воронцовой.

Но в 1913 году в печати появилось письмо В. Ф. Вяземской мужу от 25—27 июля 1824 года, из которого стало известно, что Е. К. Воронцова вернулась из Крыма в Одессу 25 июля[4]. И Пушкин видел ее перед своим отъездом 31 июля. Следовательно, Воронцовой не было никакой необходимости прибегать к посредничеству Раевского. Письмо Раевского — как аргумент в пользу гипотезы: Воронцова это «Татьяна» — оказывается несостоятельным. Домыслом является и утверждение, что «Татьяна» — Воронцова «осуждала» своего мужа. Из того же письма В. Ф. Вяземской мужу мы знаем, как в действи-

[1] См.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 529—530.

[2] П. К. Губер. Дон-Жуанский список Пушкина, с. 132.

[3] См.: «Библиотека великих писателей. Пушкин», т. II, с. 622—623.

[4] «Остафьевский архив князей Вяземских», т. V, вып. 2, с. 134.

тельности относилась Е. К. Воронцова к высылке Пушкина из Одессы. В. Ф. Вяземская писала: «Мы продолжаем ничего не знать о судьбе Пушкина. Даже графиня знает только то же, что и ты, что он (Пушкин. — *Г. М.*) должен будет оставить Одессу. Ее муж сказал просто, что для Пушкина ничего нельзя сделать в Одессе...»[1]

Отождествлению «Татьяны» из письма Раевского с Воронцовой решительно противоречат и другие факты его письма. Прочтем его до конца, приглядимся к интересным сообщениям Раевского: «...Она выразила мне это со всей чувствительностью и грацией, свойственными характеру Татьяны. Даже ее прелестная дочка вспоминает о вас, она часто говорит со мной о сумасбродном г-не Пушкине и о тросточке с собачьей головкой, которую вы подарили ей»[2]. Здесь, как видим, сообщены чрезвычайно важные сведения — у «Татьяны» есть дочь, которая хорошо знает Пушкина, помнит его. Следовательно, Пушкин часто бывал в доме «Татьяны», где и подружился с дочкой, делал ей подарки (трость). Казалось бы, именно эти факты и должны были привлечь внимание пушкинистов, видящих в «Татьяне» Воронцову. Но известие о дочке «Татьяны» не заинтересовало их, а оно очень важно.

Первый вопрос: сколько может быть лет дочке «Татьяны», если она «часто говорит... о сумасбродном... Пушкине»? В таком определении отразился опыт общения девочки с Пушкиным, способность ее делать заключения. Думается, такое под силу девочке старше шести-семи лет, не меньше. Второй вопрос: была ли дочь у Воронцовой? Да, как мы знаем, была, но в 1824 году ей было три с половиной года! Третий вопрос: был ли знаком Пушкин с дочерью Воронцовой? Нет! Зимой 1824 года дети Е. К. Воронцовой жили в Белой Церкви у бабушки, графини Браницкой. В марте 1824 года графиня Воронцова уехала к детям. Болезнь дочери обострилась — в конце апреля ее пришлось привезти в Одессу. Здесь она провела два месяца — на грани смерти, и 14 июня, как только ей стало лучше, ее вывезли из душной и пыльной Одессы в Крым. Пушкин, следовательно, не мог «подружиться» с дочерью Воронцовой. Вывод — нет никаких оснований отождествлять «Татьяну» из письма А. Раев-

---

[1] «Остафьевский архив князей Вяземских», т. V, вып. 2, с. 136—137.

[2] См.: П у ш к и н. Полн. собр. соч., т. 13, с. 530.

ского и Е. Воронцову; друг Пушкина сообщал совсем о другой женщине. Тем самым рушится, собственно, единственный, казавшийся абсолютно достоверным и бесспорным, аргумент в пользу версии о «пламенном увлечении» и «могучей страсти» Пушкина к Воронцовой.

Приведенные материалы решительно опровергают созданный пушкинистами миф о роли Е. К. Воронцовой в жизни Пушкина. И, право, может быть, и не стоило бы так подробно разбираться в путях и методах формирования легенды и опровергать ее, если бы при ее помощи не подвергалась извращенному толкованию поэзия Пушкина.

6

В наследии Пушкина реалистического периода (с 1823 по 1830 год включительно) значительное место занимают блистательные лирические стихотворения. (После 1830 года любовных стихотворений Пушкин не писал.) Условно их можно разделить на две группы. В одну входят стихотворения, прямо или косвенно обращенные к какой-нибудь определенной, названной или откровенно подразумеваемой женщине (например: «К М. А. Голицыной», «Анне Н. Вульф», «Е. Н. Ушаковой» и т. д. или «К***» — «Я помню чудное мгновенье», лично переданное адресату — А. П. Керн, или «Что в имени тебе моем...», записанное в альбом К. Собаньской).

Во второй группе — глубоко интимные любовные стихотворения, потрясающие искренностью выраженных в них чувств, но написанные с позиций, не допускающих какого-либо биографического комментария, поиска адресата: все, что нужно читателю для понимания авторского замысла, содержится в самом поэтическом строе стихотворения, в его образной структуре.

Именно эти стихотворения и стали с необыкновенным пылом расписываться по различным адресатам, они оказались объектом ожесточенно-пристального внимания комментаторов и биографов Пушкина. Встав на почву догадок и домыслов, энергичных поисков скрытых, «утаенных» поэтом имен, пушкинисты, естественно, пришли к различным, но равно субъективным заключениям — потому одни и те же стихотворения стали приписываться по меньшей мере четырем женщинам (Е. Воронцовой, А. Ризнич — с одной стороны, и героиням легенды об

«утаенной любви» — Е. Карамзиной, М. Раевской-Волконской — с другой). Вот уже почти сто лет идет своеобразный «рыцарский турнир» пушкинистов, в котором каждый изыскатель, биограф или комментатор с завидным постоянством и упорством сражается за свою «даму».

Следует еще раз остановиться на проблеме границ и роли биографического начала в творчестве Пушкина. Современное пушкиноведение преодолело как субъективизм биографического метода, так и биографический нигилизм формалистов и вульгарных социологов. Это бесспорно. Но понимание границ и роли биографии поэта при изучении его лирики до сих пор еще лишено четкости и научной ясности. Оттого многие практические вопросы рассматриваются и решаются отвлеченно. Истина же требует конкретных решений.

Думается, что нужно исходить из самого характера художественного произведения. Если стихотворение создавалось поэтом с расчетом на понимание и знание читателем включенных в него автобиографических фактов и намеков на них, тогда недопустимо игнорировать эти намеки, обязанностью комментатора, биографа является их раскрытие, как бы они, по разным причинам (и прежде всего по цензурным), ни были зашифрованы.

Так, это необходимо, например, при изучении стихотворений, открыто и категорически обращенных к тому или иному человеку: «Андрей Шенье», «Наполеон», «Чаадаеву», «Няне», «На выздоровление Лукулла» и т. д. При изучении цикла стихотворений, посвященных 19 октября, обязанностью исследователей является именно «расшифровка» автобиографических намеков, ибо эти намеки существуют в стихах, и они сделаны с расчетом на их понимание. Иными словами — нужно расшифровать то, что предусмотрено автором, что, так сказать, «запрограммировано» им, — тогда это действительно поможет пониманию стихотворения. Безусловному раскрытию подлежит все, что было «утаено» или зашифровано от жандармской и высочайшей цензуры.

Но если стихотворение пишется с заранее поставленной целью — *исключить* из восприятия читателя саму возможность догадок об имени, утаенном поэтом, о биографических намеках, чтобы сосредоточить все его внимание на поэтическом содержании, то в подобных случаях вторжение комментатора, изыскателя должно быть ис-

ключено. И вряд ли надо напоминать, что художественное произведение адресуется читателю непосредственно, через голову будущего исследователя, и читатель воспринимал и воспринимает эти произведения, не дожидаясь «расшифровки» и подсказки пушкиниста.

В нашем же пушкиноведении такого разграничения нет. Признается оправданным вмешательство комментатора, и приветствуется всякая расшифровка имен и биографических намеков. «В лирике, — пишет Н. Л. Степанов, — Пушкин с большой глубиной и правдивостью передает свои переживания, мысли и настроения, характеризующие его духовный мир, воссоздающие его внутренний облик. Поэтому для лирики Пушкина отнюдь не безразлично, к кому обращено то или иное стихотворение, с каким жизненным моментом его биографии оно связано. Точность и конкретность поэтических образов проясняются нашим знанием тех обстоятельств, того адресата, с которыми соотнесено то или иное стихотворение. *Расшифровка автобиографических намеков помогает понять лучше душевное состояние Пушкина*, его мироощущение, отразившиеся в данном стихотворении, способствует уяснению поэтической ткани его стихов»[1] (подчеркнуто мной. — *Г. М.*).

Та же позиция изложена в труде, обобщающем опыт пушкиноведения. Автор статьи, Я. Л. Левкович, в частности, выступает против тех исследователей, которым свойственно «ироническое отношение к биографическим комментариям и особенно к попыткам установить адресатов любовной лирики Пушкина. Между тем, например, соединив в один цикл стихи, посвященные Е. К. Воронцовой, можно глубже понять психологическое состояние поэта в период высылки из Одессы и приезда в Михайловское»[2]. Как видим, данная теория подкрепляется ссылкой на практику — использование для понимания психологического состояния Пушкина цикла стихотворений, закрепленных, на основании мифологической биографии, за Воронцовой. . .

Недопустимость подобного подхода к лирике осознавалась давно. Сошлюсь на авторитет Б. В. Томашевского.

---

[1] Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина. Очерки и этюды. М., «Советский писатель», 1959, с. 104—105.

[2] «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». М.—Л., «Наука», 1966, с. 301.

Он предупреждал: произвольные вторжения комментаторов в мир пушкинской лирики, ненужные расшифровки адресатов стихотворений или биографических намеков с позиций реальной или легендарной биографии приводят только к одному — к созданию у читателей «паразитических ассоциаций»[1]. Предупреждение это сохранило свою актуальность и в наше время.

В самом деле, стихотворения, написанные в Михайловском, — «Ненастный день потух...», «Сожженное письмо», «Желание славы», исполненные нежной любовью и тоской Поэта (героя стихотворений), не содержат никаких намеков на имя женщины и не нуждаются в какой-либо расшифровке. Но комментаторы закрепляют их за Воронцовой, произвольно адресуя ей выраженные в них чувства. Затем они излагают историю жизни Воронцовой, сообщают, что жена графа находилась в открытой и скандальной связи с А. Раевским, который коварно обманывал Пушкина, и т. д. Все эти и подобные сведения чужды художественной природе стихотворений.

Поэтому нельзя не вспомнить об откровенно и категорически высказанной воле Пушкина не заниматься поисками имени той женщины, которую он любил. В октябре 1824 года в Михайловском он начал писать четвертую главу романа «Евгений Онегин». Первые строфы носили автобиографический характер («В начале жизни мною правил Прелестный, хитрый, слабый пол...»). При издании главы эти строфы были исключены, но в 1827 году они были опубликованы в «Московском вестнике» под заглавием «Женщины». Третья строфа завершалась важным признанием:

Но есть одна меж их толпою...
Я долго был пленен одною —
Но был ли я любим, и кем,
И где, и долго ли?.. зачем
Вам это знать? не в этом дело!
Что было, то прошло, то вздор;
А дело в том, что с этих пор
Во мне уж сердце охладело,
Закрылось для любви оно,
И всё в нем пусто и темно.

---

[1] Б. В. Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, с. 96.

7

1823 год был переломным в жизни Пушкина — пережитый им идейный кризис обновил весь мир его нравственных, эстетических, философских представлений. Нараставшая неудовлетворенность романтизмом привела к его бурному пересмотру, который проходил драматично, порождая скепсис.

Роман о современности и современном герое — «Евгений Онегин» — свидетельствовал, что в преодолении сомнений и скепсиса изменилась природа внутренней связи между личным опытом и творчеством Пушкина. В южный, романтический, период идеал гордой, непонятой, одинокой и разочарованной в жизни и чувствах личности обусловливает и характер изображения Пушкиным своего лирического героя и его любви. Герой говорит о себе: живу «печальный, одинокий», «Я пережил свои желанья, Я разлюбил свои мечты, Остались мне одни страданья, Плоды сердечной пустоты»; он признается — улетела «легкокрылая радость», жизнь «сердце хладное страданью предала», любовь, счастье — это призраки: «Мы знаем: вечная любовь Живет едва ли три недели. . .»

Стихи наполнены «безыменными страданиями», в них говорится о «сводах скал», «пышных берегах», «блещущих водах» моря, изменах и обманах «девы юной» и т. д. Все это позже Пушкин определит как «высокопарные мечтанья».

Житейский опыт после окончания Лицея и переезда в Петербург вступил в резкое противоречие с литературно-эстетическим восприятием жизни. Поначалу книжные влияния сочетались с юношеским благоговейным ожиданием встречи с избранницей сердца, с любимой женщиной. Но идеал мечтаний безжалостно разбивался о прозу действительности; та, которую юный поэт страстно желал видеть «каким-то чистым божеством», являлась в другом облике: «С тоской и ужасом в ней видел Созданье злобных, тайных сил», «Всё было в ней отравлено, Изменой злой напоено». И тогда, подавляя поэзию мечты, торжествовала грубая проза обыденного светского, столичного быта. Появились не предназначавшиеся для печати, своеобразные «дневниковые» стихотворения, которые раскрывали ожесточенность сердца юноши, напускную дерзость, цинизм. Герой лирических стихотворений

надевал на себя маску поклонника порока. Он славит не любовь, а «разврат», не печаль и тоску неразделенной любви, но «сладострастье», «любовную горячку» (см. стихотворения: «Прелестнице», «О. Массон», «Платоническая любовь», «Лаиса, я люблю. . .», «Юрьеву» — «Здорово, Юрьев именинник!» и др.).

Условному, литературному образу «певца любви, певца своей печали», характерному для лицейского периода, оказался противопоставленным образ яростного участника «приапических затей», который, дерзко и озорно эпатируя столичное общество, бросал вызов лживой его морали, его светскому этикету. В стихотворении «Юрьеву» («Любимец ветреных Лаис. . .»), написанном в Петербурге, в 1820 году, накануне ссылки на юг, рассказывая о «наслаждениях» Юрьева, который «счастлив своей судьбой», Пушкин дерзко и вызывающе изобразил себя, свое поведение:

А я, повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный,
Взращенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я нравлюсь юной красоте
Бесстыдным бешенством желаний. . .

О поведении Пушкина заговорили сплетники, суждения которых записали мемуаристы. . .

Духовное перерождение Пушкина, начавшееся в Одессе в 1823 году, обусловило новое отношение к жизни, людям, страстям. Доверие к действительности, к реальному человеку, к своим чувствам освободило от привычки смотреть на все глазами предубеждений — романтических, книжных, светских. Характерно и знаменательно стихотворение, написанное в Одессе — «Надеждой сладостной младенчески дыша. . .»; в нем он прощается с прежними наивными убеждениями, ожиданиями, «что некогда душа, От тленья убежав, уносит мысли вечны, И память, и любовь в пучины бесконечны. . .» Новые воззрения были суровы, но трезвы, и эта трезвость не устрашила поэта, он мужественно отказывается от «обманчивой мечты».

В эту пору и открылось сердце Пушкина большой любви. Не девы юные и не «прелестницы» и «жрицы сладострастья» взволновали его воображение, — он встретил женщину, в которой увидел ум, душу, самобытную лич-

ность. В 1824 году в программном стихотворении «К морю» он писал:

Не удалось навек оставить
Мне скучный, неподвижный брег,
Тебя восторгами поздравить
И по хребтам твоим направить
Мой поэтический побег!

Ты ждал, ты звал... я был окован;
Вотще рвалась душа моя:
Могучей страстью очарован,
У берегов остался я...

Были увлечения и в Одессе (Ризнич, Воронцова) и позже, был веселый светский флирт, милая сердцу игра. О типе и характере такой влюбленности Пушкин писал не раз. Но всем этим увлечениям противостояла «могучая страсть», не литературно-романтическое представление о «вечной любви», но подлинное высокое, живое, исполненное горечи, страдания и красоты чувство, которое захватило Пушкина. Ему он оказался верен до конца жизни.

Любовь Поэта запечатлелась в стихах. Он писал их по душевной потребности, по велению сердца, дорожа реальной силой чувства. Так в течение времени складывался цикл стихотворений, внутреннее единство которого определялось индивидуальной неповторимостью чувства, духовной общностью любящих, силой и особым характером этой «могучей страсти». В нем отразилась история этой любви — ее начало, горестные испытания, связанные с разлукой, после перевода Пушкина в Михайловское, надежды соединиться за границей, горе утраты любимой и не умирающая память о ней.

В цикл могут быть включены — «Ночь» (1823), стихотворения 1824 года — «Разговор книгопродавца с поэтом» (лирическое отступление в полной первой редакции), «Ненастный день потух...»; три стихотворения 1825 года — «Сожженное письмо», «Желание славы» и «Всё в жертву памяти твоей...»; «На холмах Грузии...» (1829 — последняя редакция), прощальные стихи 1830 года: «Прощание», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальной...».

Лирический цикл этот может и должен рассматриваться не биографически, но только поэтически. В нем

раскрылись личность Пушкина, его нравственный опыт, его понимание любви, его идеал духовной близости двух любящих людей, но раскрылись в осложненном и обобщенном образе Поэта. Стихи эти не нуждаются в биографическом комментарии, не могут они привлекаться и для иллюстрирования биографии Пушкина. В этой связи не лишне напомнить мудрые и вещие слова Гоголя об особенном характере лирической поэзии Пушкина: «Даже и в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем всё там до единого слова есть история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель услышал одно только благоуханье; но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоуханье, того никто не может услышать. И как он лелеял их в себе! как вынашивал их! Ни один итальянский поэт не отделывал так сонетов своих, как обрабатывал он эти легкие, по-видимому, мгновенные созданья. Какая точность во всяком слове! Какая значительность всякого выраженья! Как всё округлено, окончено и замкнуто! Все они точно перлы...» [1].

Пережитое реальное и конкретное чувство Пушкина и переплавилось в благоуханную, по словам Гоголя, поэзию. Высокая страсть личности с ее счастьем и горем, восторгом вдохновения и страданием, благодарностью щедрого сердца и вечной памятью о единственно близкой и нужной, бесконечно дорогой женщине только в стихах и могла полностью выразить себя. Поэзия уберегла эту страсть от всеразрушающего времени, от забвения, даровав ей бессмертие.

Первое же стихотворение цикла, «Ночь», открывает нам счастливого человека, самозабвенно отдающегося творчеству, вдохновение которого слито с музыкой любви.

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. М., АН СССР, 1952, с. 382—383.

Текут, ручьи любви, текут полны тобою.
Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются, — и звуки слышу я:
Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя.

«Ночь», написанная в Одессе (26 октября 1823 года), запечатлела непосредственное общение двух любящих людей. «Ненастный день потух...» писалось в Михайловском, когда Поэта и его любимую разделяли не только громадные пространства России, но и злая сила деспотизма. И любовь являла свою власть, преодолевая время, — Поэт не вспоминает, что было, но рассказывает о мельчайших и дорогих подробностях происходящего сейчас заочного свидания. Любящих соединяет не просто память, а вера друг в друга, та близость, которая преодолевает разлуку:

Вот время: по горе теперь идет она
К брегам, потопленным шумящими волнами;
Там, под заветными скалами,
Теперь она сидит печальна и одна...
Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;
Никто ее колен в забвенье не целует;
Одна... ничьим устам она не предает
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.
. . . .
. . . .
. . . .
Никто ее любви небесной не достоин.
Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;
. . . .
Но если . . . . :

Перед нами пластически переданная сцена любовного свидания — мы не только видим, но слышим и плач одинокой женщины, и страстным шепотом заданные поэтом вопросы — «не правда ль: ты одна...», и последние, такие неожиданные слова: «Но если...» Нет, не ревность, не мстительная угроза в этом резком и стремительном «Но если...», но страсть, всепоглощающая страсть, которая очаровала навсегда Поэта.

«Желание славы» написано в следующем, 1825 году. В центре стихотворения вновь сцена прошлого любовного свидания — поэт вырывает из небытия то, что уже было, воссоздает незабываемые мгновения обжигающего душу

счастья. Поэтическое слово навечно закрепляло и сегодняшнее упоение любовью, и нежность к избраннице сердца, и наслаждение духовной близостью с нею, и ее ревнивые милые вопросы...

Когда, любовию и негой упоенный,
Безмолвно пред тобой коленопреклоненный,
Я на тебя глядел и думал: ты моя...
. . . .
Когда, склонив ко мне томительные взоры
И руку на главу мне тихо наложив,
Шептала ты: скажи, ты любишь, ты счастлив?
Другую, как меня, скажи, любить не будешь?
Ты никогда, мой друг, меня не позабудешь?
А я стесненное молчание хранил,
Я наслаждением весь полон был, я мнил,
Что нет грядущего, что грозный день разлуки
Не придет никогда...

Стихи эти излучают неистовый свет блаженства бытия счастливого человека. И это было счастьем любви, открывшей Пушкину духовную близость с женщиной. Уже в стихотворении «Ночь» поэт с удивительной доверчивостью мысленно обращался к избраннице, рассказывая о своих стихах — «ручьях любви». Белинский причислял «Ночь» к антологическим стихотворениям, в то же время указав, что их «содержание принадлежит скорее новейшему миру, нежели древнему». «Пластичность и грация» в выражении мысли — вот что прежде всего отличает этот род поэзии. «Ночь» может быть отнесена к стихам, где «в краткой речи, молниеносном и неожиданном обороте, в простых и немногосложных образах, схватывается одно из тех ощущений сердца, одна из тех картин жизни, для которых нет слова на вседневном языке человеческом и которые находят свое выражение только на языке богов в поэзии...»[1] Упоение духовной близостью с любимой женщиной и было тем ощущением сердца, которое могло быть выражено только языком поэзии — «вседневный язык человеческий» оказывался тут бессильным.

В программное стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом» (оно предназначалось в качестве поэтического предисловия-декларации к первой главе «Евге-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., АН СССР, 1954, с. 257.

ния Онегина») Пушкин включил лирический рассказ о своей любви. Такое решение обусловлено особым содержанием «Разговора...». Все могущество новой, реалистической поэтики проявилось здесь при обрисовке образа Поэта. Поэт — это Пушкин. Но Пушкин не «сегодняшний», а «вчерашний». Автор «Разговора...» изобразил самого себя, но объективно, исторично и поэтически обобщенно, показав характер Поэта в движении, в изменениях. Перед тем как познакомить читателя с автором реалистического романа, Пушкин прощается с романтической эстетикой, романтическими представлениями и идеалами.

В год написания «Разговора книгопродавца с поэтом» Поэту открылась живая красота истинно человеческой любви с ее непременным условием духовной близости. Он вспоминает о любимой женщине, с которой злой волей его разлучили. Свои чувства и память он передает в форме размышления, будто спрашивая себя:

...Душа моя
Хранит ли образ незабвенный?
Любви блаженство знал ли я?
Тоскою ль долгой изнуренный,
Таил я слезы в тишине?
Где та была, которой очи,
Как небо, улыбались мне?
Вся жизнь, одна ли, две ли ночи?..

Последний стих беспримерен в мировой поэзии по пронзительной лаконичности раскрытия человеческого счастья любви.

Особый характер этого счастья, его полнота выявляются в последующих стихах (среди вариантов):

С кем поделюсь я вдохновеньем?
Одна была... пред ней одной
Дышал я [чистым] дивным упоеньем
Любви поэзии святой.
Там, там, где тень, где лист чудесный,
Где льются вечные струи,
Я находил язык небесный,
Сгорая жаждою любви...
. . . .
Она одна бы разумела
Стихи неясные мои;
Одна бы в сердце пламенела
Лампадой [чистою] любви!

Счастье не было безмятежным. Возникали размолвки, доводилось испытывать горечь недоверия. И все же именно духовное единство любящих является той неповторимой печатью, которой отмечены стихи пушкинского любовного цикла. Сама возможность написания стихотворения «Желание славы», размышления и мечты поэта о литературной славе, доверительно высказываемые любимой женщине, обусловлены тем характером любви, которой ведомо счастье «делиться вдохновеньем».

Когда, любовию и негой упоенный,
Безмолвно пред тобой коленопреклоненный,
Я на тебя глядел и думал: ты моя, —
Ты знаешь, милая, желал ли славы я;
Ты знаешь: удален от ветреного света,
Скучая суетным прозванием поэта,
Устав от долгих бурь, я вовсе не внимал
Жужжанью дальному упреков и похвал.

Нежданная гроза обрушилась на любящих, обстоятельства разлучили их; «слезы, муки, Измены, клевета, все на главу мою Обрушилося вдруг. . .»

. . .Стою,
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,
И всё передо мной затмилося! И ныне
Я новым для меня желанием томим:
Желаю славы я, чтоб именем моим
Твой слух был поражен всечасно, чтоб ты мною
Окружена была, чтоб громкою молвою
Всё, всё вокруг тебя звучало обо мне,
Чтоб, гласу верному внимая в тишине,
Ты помнила мои последние моленья
В саду, во тьме ночной, в минуту разлученья.

Личность поэта выражала себя во вдохновенных стихах, которые всем сердцем понимала и «разумела» любимая. Поэтому-то слава переносила Поэта через пространства России, из далекой глуши заточения под милый кров любимой женщины, «всечасно поражая» ее слух, окружая и светом и теплом любви. Поэзия преодолевала разлуку, соединяя разлученных тесными и нерасторжимыми узами. «Желание славы» — это гимн любви, возвышенной и просветленной духовной близостью, раскрывавшей возможность наслаждаться нравственным богатством личности любимого человека.

В поэтической летописи этой любви вдруг обнаруживается провал: произошла неведомая нам катастрофа, после которой последовала заключительная часть цикла — прощальные стихи, обращенные по-прежнему к любимой женщине, но уже умершей. Некоторые моменты истории чувства могут быть извлечены из стихотворения 1830 года «Для берегов отчизны дальной...»: в нем вспоминаются события конца 1824 года. Выше я уже говорил об этом стихотворении. Поскольку оно прочно и настойчиво связывается с Ризнич, а его изучение сводится к расшифровке имени, мне пришлось доказывать, ссылаясь на текст стихотворения, что оно никакого отношения к Ризнич не имеет. И я повторяю, что спор этот был вынужденным — стихотворение действительно ни в какой расшифровке имени не нуждается.

Сейчас важно обратить внимание на некоторые реалии этого стихотворения. В уже анализировавшихся стихотворениях место встреч и любовных свиданий характеризуется устойчивыми описаниями: «Там, там, где тень, где лист чудесный, Где льются вечные струи» или «Там море движется роскошной пеленой», «по горе теперь идет она К брегам, потопленным шумящими волнами; Там, под заветными скалами...» В прощальных стихотворениях, когда речь идет о свидании, о месте его ничего не говорится, оно не описывается. Но из общего контекста становится ясным, что оно происходило не на юге, а на севере, вблизи места «мрачного изгнания» Поэта. Изменился и характер этого свидания: вместо любовных признаний — серьезный разговор о том, как сохранить и оградить от невзгод и преследований счастье. Во время свидания, описанного в стихотворении «Для берегов отчизны дальной...», говорилось о возможном отъезде Пушкина из России вслед за уезжавшей за границу любимой. Отъезд за границу был спасением Пушкина — это конец проклятой ссылки, это желанная свобода, это возможность соединиться с любимой женщиной.

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».

По лирическим стихотворениям нельзя строить биографию поэта. Это очевидная истина. Но мы знаем, что в стихах Пушкина довольно точно запечатлелась его жизнь. И потому возможно проверить биографией поэта некоторые реалии стихотворения. Важно установить — было ли свидание Пушкина во время его михайловской ссылки, была ли предпринята им попытка бегства?

Еще в 1900-е годы П. И. Щукин опубликовал письмо офицера Н. И. Филимонова сестре, в котором тот сообщал, что в конце 1824 года он познакомился с Пушкиным в Бронницах (Новгородской губернии, в трехстах пятидесяти верстах от Михайловского). М. А. Цявловский с доверием отнесся к этому письму и внес сообщенный в нем факт в свою «Летопись». Он писал, в частности: «Трудно допустить, что Филимонов все написанное о Пушкине сочинил. А если он не сочинил, то, следовательно, Пушкин тайно ездил в декабре в Бронницы близ Новгорода» [1].

Не была ли поездка эта предпринята с целью свидания, того самого, что описано в стихотворении «Для берегов отчизны дальной...»? Мы этого не знаем. Тайный характер свидания обусловливался тайной любовью Пушкина.

И еще знаменательное совпадение: с конца 1824 года Пушкин действительно начинает усиленно хлопотать о выезде за границу — об этом свидетельствуют его письма. План состоял в том, чтобы под предлогом болезни получить от царя разрешение выехать из России для лечения. Пушкин привлек друзей, рассчитывая на их помощь. Хлопоты длились несколько месяцев. В апрельском письме (1825) Жуковскому поэт писал: «...Мой аневризм носил я 10 лет и с божией помощию могу проносить еще года три. Следственно, дело не к спеху, но Михайловское душно для меня. Если бы царь меня до излечения отпустил за границу, то это было бы благодеяние, за которое я бы вечно был ему и друзьям моим благодарен». Но царь не захотел оказать благодеяние и разрешил выехать для лечения в... Псков! Друзья поспешили организовать приезд в Псков доктора Мойера из Дерпта. Так рухнули все планы поэта. От поездки в

---

[1] М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I, с. 781.

Псков Пушкин демонстративно отказался, не приняв «милость» царя. В письме Вяземскому (13 и 15 сентября 1825) Пушкин с горечью констатировал крушение плана освобождения из ссылки. «Очень естественно, что милость царская огорчила меня, ибо новой милости не смею надеяться, — а Псков для меня хуже деревни, где по крайней мере я не под присмотром полиции. Вам легко на досуге укорять меня в неблагодарности, а были бы вы (чего боже упаси) на моем месте, так, может быть, пуще моего взбеленились. Друзья обо мне хлопочут, а мне хуже да хуже... Аневризмом своим дорожил я пять лет, как последним предлогом к избавлению, ultima ratio libertatis (последним доводом за освобождение. — *Г. М.*) — и вдруг последняя моя надежда разрушена проклятым дозволением ехать лечиться в ссылку!»

Желанная встреча «под небом вечно голубым» не состоялась. Декабрьское свидание оказалось последним. Прошло какое-то время — и Пушкин узнал о смерти любимой женщины. Возможно, первым откликом на эту весть явилось стихотворение «Всё в жертву памяти твоей...», вылившееся в форму клятвы верности:

Всё в жертву памяти твоей:
И голос лиры вдохновенной,
И слезы девы воспаленной,
И трепет ревности моей,
И славы блеск, и мрак изгнанья,
И светлых мыслей красота,
И мщенье, бурная мечта
Ожесточенного страданья.

Но страсть, «очаровавшая» Поэта, была такой «могучей», но взаимная любовь одарила таким счастьем, что не только память, но и живое чувство к ушедшей из жизни женщине сохранилось в его душе. Оно и было передано в завершающих цикл прощальных стихотворениях, написанных в Болдине. Их предваряло стихотворение «Всё тихо — на Кавказ идет ночная мгла», созданное во время поездки на Кавказ в 1829 году. Черновик рукописи красноречиво говорит о том, что в процессе работы первоначальный замысел претерпел значительные изменения. Непосредственное переживание поэта запечатлелось в четырех строфах. Затем Пушкин вычеркнул третью строфу (ее первый стих — «Прошли за днями дни. Со-

крылось много лет»), но четвертую, последнюю строфу оставил.

После этого первого этапа наступил второй — подготовка произведения к печати. Глубоко интимный характер стихотворения исключал возможность его публикации в год, когда Пушкин посватался к Н. Н. Гончаровой. Так возникла редакция стихотворения в составе первой и второй строф, с изменением двух начальных стихов первой строфы («На холмах Грузии лежит ночная мгла, Шумит Арагва предо мною»). Именно эта редакция и была опубликована в 1831 году под заголовком «Отрывок». С тех пор в собраниях сочинений Пушкина печатается стихотворение «На холмах Грузии...», правда, без заглавия «Отрывок».

Но основная рукопись свидетельствует, что Пушкин продолжал работу по «извлечению» из первого, распространенного варианта нового и очень дорогого для него стихотворения. Эта стадия работы исследована С. М. Бонди. Рассматривая последнюю, карандашную правку первоначального текста стихотворения, ученый приходит к убедительному выводу, что Пушкин желал «извлечь из четырех строф совсем иную редакцию стихотворения, более интимную, пожалуй, чем печатная, и резко от нее отличающуюся» [1].

Новая, последняя редакция, так же как и печатная, состояла из двух строф, только теперь было достигнуто единство первой и четвертой.

С. Бонди отметил, что «новый вариант знаменитого стихотворения, вариант вполне законченный, значительно отличающийся от стихотворения «На холмах Грузии...» и, пожалуй, не уступающий ему в художественном отношении». На этом основании ученый предлагал новое стихотворение «печатать среди сочинений Пушкина, рядом с «Отрывком» («На холмах Грузии...»)». Вот оно, счастливо обнаруженное в рукописях Пушкина прекрасное стихотворение:

Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла.
Мерцают звезды надо мною.
Мне грустно и легко, печаль моя светла,
Печаль моя полна тобою.

---

[1] С. Бонди. Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. М., «Просвещение», 1971, с. 24.

Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь —
И без надежд, и без желаний,
Как пламень жертвенный, чиста моя любовь
И нежность девственных мечтаний.

Чтение и изучение этого стихотворения убеждает, что оно не является, как утверждает С. Бонди, всего лишь «законченной прекрасной вариацией того же (имеется в виду «На холмах Грузии...» — *Г. М.*) замысла».

Стихотворение «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла» совершенно самостоятельно. Оно более интимно, исповедально. У него другая тема — верность своей давней любви. «На холмах Грузии...» запечатлело сиюминутное, исполненное светлой печали состояние поэта, переполненность его сердца нежной любовью. «Мелодия сердца», «музыка души», как определял лирику Пушкина Белинский, были устремлены в будущее, они выражали вдохновенную веру в возможную новую счастливую любовь: «Сердце вновь горит и любит оттого, Что не любить оно не может». Субъективность, поэтически преображенная, и раскрывала прежде всего свойственную человеку жажду счастья.

В стихотворение «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла» вторглась прошлая любовь поэта, она предстает во всем своем драматизме. При всей сдержанности и скрытности поэта отобранные им слова обладали способностью не только передавать сиюминутное чувство — грусть и печаль, но и историю этого чувства — тревожные отблески когда-то пережитой драмы. Прошлое и настоящее чувство слились в одно целое. Оттого каждое слово обрело двумерность, содержательность его как бы удвоилась. «Печаль» выражала не только самое чувство, но и первопричину его появления — утрату любимой. Стихи «Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь — И без надежд, и без желаний...» оказывались способными передать и нежность признания любимой и клятву верности любви к той, которой уже не было в живых.

Поэт не только вспоминал о том, что было, но и рассказывал о том, что навсегда вошло в его духовный мир, что продолжало жить в его сердце. Смерть любимой принесла горе и страдание. Но для Пушкина счастье не отожествлялось с беззаботным весельем. Он мудро писал:

«Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Душевные страдания не могли омрачить его счастья. Чувство утраты рождало печаль. Счастье делало эту печаль светлой. Горе не сломило Поэта — живая страсть по-прежнему делала жизнь полной. Не было надежд на встречу с любимой, но оставалась и росла из года в год нежная благодарность за ее любовь. Так определялась глубокая внутренняя связь между любовными и прощальными стихотворениями цикла. Память бережно хранила нежно-ревнивые вопросы и признания любимой: «Скажи, ты любишь, ты счастлив?», «Другую, как меня, скажи, любить не будешь?» или — «Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя». И прощальные стихи писались как «ответ» на эти вопросы: «Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь» («Все тихо — на Кавказ...»), «но тоскуя, Хочу сказать, что всё люблю я, Что всё я твой...» («Заклинание»).

«Пушкин не дает судьбе победы над собою; он вырывает у ней хоть часть отнятой у него отрады. Как истинный художник, он владел этим инстинктом истины, этим тактом действительности, который на «здесь» указывал ему, как на источник и горя и утешения, и заставлял его искать целения в той же существенности, где постигла его болезнь. И, право, в этой силе, опирающейся на внутреннем богатстве своей натуры, более веры в Промысл и оправдания путей его, чем во всех заоблачных порываниях мечтательного романтизма» [1].

В прошлом — биографический метод, в наши дни — требования расшифровки имен в любовных стихотворениях Пушкина мешают изучению его лирики, затемняют ее содержание. Не случайно любовная лирика изучается только в аспекте биографическом. Оттого оказываются возможными такие, например, суждения о пушкинском понимании любви: «Любовь как проникновение в духовный облик другого существа, полное слияние с ним и радость общего бытия в единстве внутренних переживаний — такое чувство было чуждо Пушкину. Любви в этом смысле он, вероятно, никогда не знал... любви в простом человеческом смысле ему, по-видимому, никогда не при-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., АН СССР, 1955, с. 329.

шлось испытать»[1]. Анализ любовных стихотворений Пушкина наглядно показывает всю несправедливость подобного утверждения.

До сих пор наиболее верными являются выводы, сделанные в свое время Белинским. Лирика Пушкина и его любовные стихотворения прежде всего раскрыли его личность. Любовь и дружба «как чувства, наиболее обладавшие поэтом и бывшие непосредственным источником счастия и горя всей его жизни», составляли содержание многих стихотворений Пушкина. «Он ничего не отрицает, ничего не проклинает, на всё смотрит с любовью и благословением. Самая грусть его, несмотря на ее глубину, как-то необыкновенно светла и прозрачна; она умиряет муки души и целит раны сердца. Общий колорит поэзии Пушкина и в особенности лирической — внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность». Белинский с полным основанием утверждал, что Пушкин, как никто другой из русских поэтов, является «воспитателем юношества, образователем юного чувства». «В этом отношении, читая его творения, можно превосходным образом воспитать в себе человека. . .»[2]

В 1830 году в стихотворении «К вельможе» Пушкин писал: «Ты понял жизни цель: счастливый человек». Действительность была враждебна человеку, она беспощадно разрушала все естественные для людей мечты и надежды на счастье. Пушкин всем творчеством своим поддерживал в людях веру в возможность счастья на земле. Он признавался: «Говорят, что несчастье хорошая школа: может быть. Но счастье есть лучший университет. Оно довершает воспитание души, способной к доброму и прекрасному. . .» Стихи Пушкина о своей горькой, но счастливой любви воспитывают душу, делают ее способной к доброму и прекрасному.

Выражением идейного кризиса Пушкина в 1823 году явилось стихотворение «Демон». «Злобный гений», навещавший поэта, вливал в душу «хладный яд»,

Неистощимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;

---

[1] Л. П. Гроссман. Письма женщин к Пушкину. М., 1928, с. 10—11.
[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 339.

Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

Преодолев романтизм и прочно встав на почву реальной действительности, Пушкин выработал новые убеждения, новые идеалы. Тогда-то он и вернул «возвышенным чувствам» — «свободе, славе и любви» — их жизненный и великий смысл. Любовь, свобода и творчество — это для Пушкина то, что обусловливает полную самореализацию личности.

Свобода пробуждает необъятные силы, поднимает человека к достойной жизни, делает личность смелой, гордой и независимой. Свобода — условие истинно человеческого существования. Творчество — это деятельность, воодушевляемая большими гражданскими целями, наибольшая отдача сил, вдохновенное служение делу, необходимому и отдельному человеку и всему народу, родине. Она, эта деятельность, связывает каждого с миром всеобщего, выводит из сферы эгоистических интересов, позволяет личности духовно расти. Любовь — могучая и глубокая страсть, преображая и облагораживая человека, открывает ему пути к новой и прекрасной жизни. Она не отрывает его от действительного мира. Нужда в другом человеке помогает лучше познать себя, познать свое назначение и свою роль на земле.

Свобода, творчество, любовь — это те константы нравственного мира человека, без которых нет истинной личности; это условия ее духовного богатства. Болдинской осенью 1830 года, когда в силу сложившихся обстоятельств писались три последних прощальных стихотворения лирического цикла, был завершен и роман «Евгений Онегин». Последняя, восьмая, глава повествовала о нравственном возрождении героя через любовь. Свой духовный опыт Пушкин отдал Онегину. Любовь Онегина как нужда в другом человеке была им выстрадана, оттого-то и оказалось возможным ее внутреннее сближение с любовью Пушкина.

Исполненное любви письмо Онегина Татьяне было написано осенью 1831 года. В нем мотивы любовной лирики Пушкина нашли свое новое, объективное выражение.

Глава вторая



НАЧАЛО НОВОГО ПУТИ

«БЕСЫ» «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»

1

«Бесы» были написаны 7 сентября — на четвертый день после приезда в Болдино. Зимний, «метельный» колорит пейзажей и образов стихотворения, созданного золотой осенью, в преддверии «бабьего лета», с несомненностью свидетельствует, что оно не явилось поэтической фиксацией непосредственных болдинских впечатлений. «Бесы» запечатлели горькие, напряженно-мучительные размышления поэта о будущем России и о своем пути художника, характерные для поры, наступившей после трагического поражения декабристов.

«Бесы», подготовлявшиеся всем ходом духовного развития Пушкина конца 1820-х годов, выражали не только сомнения и трудные поиски столь нужной истины, но и известный итог этих размышлений и поисков. Сама возможность написания «Бесов» сразу по приезде в Болдино знаменательна — значит, поэт пришел к определенным выводам, стихотворение оказалось тем рубежом, с которого и начинался новый творческий расцвет гения Пушкина. 9 сентября им был уже написан «Гробовщик», открывавший цикл «Повестей Белкина», 13 сентября — «Сказка о попе и о работнике его Балде», 14 сентября — «Станционный смотритель» и т. д. Вот почему мне представляется, что условием понимания содержания «Бесов», стихотворения в известной мере программного для Пушкина этой поры, является раскрытие его связей со всем, что написано в болдинскую осень 1830 года, и шире — связей со всем творчеством 1830-х годов. «Бесы» — это попытка взглянуть «без боязни» в будущее, опираясь на выстраданную веру в народную Россию.

Традиция же рассмотрения стихотворения «Бесы» связывает его не с *будущим*, а с *прошлым*. Так, в частности,

подробно аргументируется тематическая и образная близость «Бесов» со стихотворениями предшествующих лет: «Зимний вечер» (1825), «Зимняя дорога» (1826), «Зимнее утро» (1829). Основанием для сближения служит «общий мотив» — зимняя буря, вьюга и существование «ряда текстуальных перекличек» (такого, например, типа: в «Зимнем вечере» — «Вихри снежные крутя», «То как зверь она завоет, То заплачет как дитя»; в «Бесах» — «Вихри снега и метель», «Пляску вихрей снеговых», «Вьюга злится, вьюга плачет» и т. д.).

Автор монографии о Пушкине Д. Д. Благой подробно рассматривает и оценивает предлагавшиеся советскими исследователями истолкования «Бесов». Так, он отмечает, что М. О. Гершензон чутко понимал и учитывал лирический характер стихотворения, но «в соответствии со своим представлением о неизменной и обязательной автобиографичности творчества Пушкина он именно так его и истолковывает». В подтверждение Д. Д. Благой приводит характерные суждения М. О. Гершензона: «...Вся эта семья Гончаровых, дедушка, теща, «тетушки, бабушки, сестрицы», московские сплетни о нем, приданое, мучительная мысль о деньгах, раздел Болдина, холера — хватали его цепкими когтями, дразнили красными языками, манили как блуждающие огни и поминутно снова оставляли во тьме». «Ясно, что в «Бесах» Пушкин вовсе не хотел изобразить зимнюю поездку, и вьюгу, и настроение путников, как простодушно думают критика и публика, а ставил себе другую цель».

Гиперболизация М. Гершензоном пушкинского автобиографизма и его стремление рассматривать реальное содержание «Бесов» лишь «в качестве символического изображения внутреннего мира» поэта вызвало, по словам Д. Д. Благого, «естественную реакцию со стороны Б. С. Мейлаха, стремившегося освободить «Бесов» и от прямолинейной автобиографичности и от какого-либо налета того, что он называл „реакционным романтизмом“». Вывод Б. С. Мейлаха таков — «Бесы» «и по замыслу и по выполнению являются конкретным изображением метели и связанных с нею переживаний путника и ямщика», а использованные «фольклорные мотивы ничего символического в себе не содержат». Подобное суждение, говорит Д. Д. Благой, — это «противоположная крайность:

у стихотворения отнималась глубина, несомненно в нем имеющаяся».

Б. П. Городецкий, собственно, впервые обращает внимание на многоплановость «Бесов». «Это — и реалистическая картина метели... Это — и итог горьких раздумий Пушкина о путях современной ему России. Это в конечном счете — и стихотворение о самом себе, о своем месте в жизни, о своем отношении к окружающей действительности». Д. Д. Благой справедливо заявляет, что «подобный широкий подход к интерпретации «Бесов» можно только приветствовать». И в то же время делает серьезное замечание: «Но даваемое Городецким понимание стихотворения носит несколько общий характер, не обосновано в достаточной степени его анализом» [1].

Собственный вывод, сделанный на основании тщательного анализа, Д. Д. Благой формулирует так: «Бесы» «сложились в условиях подекабрьского тупика. *Русская зима*, которая обернулась непроглядной вьюгой, занесла не только все пути, но и все следы к ним (вспомним образ «вечного полюса» в стихах Тютчева о декабристах). Отсюда — тема безвыходности, пронизывающая все стихотворение». Исследователь приходит к расширительному обобщению: «В стихотворении Пушкина мрачное, безотрадное созерцание получает своего рода космический размах, приобретает характер некоего всеохватывающего философского символа... Все сущее предстает как некий вихрь мировой бессмыслицы. Сами злые духи, сбивающие с пути путников, совсем не рады успеху своей бесовской игры. Кружащиеся «в беспредельной вышине», уносимые этим вихрем неведомо зачем, неведомо куда, они страдают и сами. И именно их жалобное пение, их визг и вой сообщают концовке стихотворения особые «надрывные» интонации, подобных которым мы не встретим ни в каком другом произведении Пушкина» [2].

Мне представляется, что стихотворение «Бесы» не дает оснований ни для столь пессимистических выводов, ни для таких беспредельно расширительных обобщений.

---

[1] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., «Советский писатель», 1967, с. 472, 473—474.

[2] Там же, с. 479.

Все в стихотворении одновременно и проще, и сложнее, и, главное, ближе к насущным проблемам русской жизни, которые так волновали и тревожили Пушкина.

Как всякое лирическое стихотворение великого поэта, «Бесы» — произведение многоплановое. На первом плане — реально-бытовая картина: путник, застигнутый метелью в «чистом поле», его грустно-тревожные думы и чувства:

Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

Перед читателем возникает образ русской зимы с ее грозной метелью и тревогами путешествия по летучим снегам, по занесенным дорогам. Русской зима воспринимается нами оттого, что она дается через народнопоэтическое восприятие, что подчеркнуты характерно русские черты быта и жизни — тут и ямщик со своей речью, со своими оценками событий, и звенящий под дугой колокольчик, и дорожные верстовые столбы... Именно так — как отлично воссозданный мир «русско-народной поэзии» — воспринимал «Бесов» Белинский, рекомендуя стихотворение детям, которые, читая его, приучатся к «гармонии русского слова», а сердца их переполнятся «чувством изящного» [1].

Та же гармония русского слова открывает и глубинное содержание стихотворения. Точные слова, передававшие чувство путника и рисовавшие картины зимней вьюги, обретали и символическую значимость. Стихотворение захватывало читателя не только музыкой слова и стиха, но и поэзией мысли, мысли выстраданной, напряженной, ищущей.

Стихотворение имеет сюжет, развитие которого как бы делит рассказ о путешествии на три части. В первой дана картина относительно спокойного пути — метель еще не стала препятствием. Отсюда эти повторяющиеся слова, как бы передающие ритм не быстрого, размеренного движения — «Еду, еду...», «колокольчик дин-дин-дин...» Вторая, самая пространная, повествует о возникающих и поминутно осложняющих движение кибитки препят-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., АН СССР, 1955, с. 352; т. IV, 1954, с. 88.

ствиях. Буран ожесточился, ехать все труднее, на возглас путника «Эй! пошел, ямщик!», тот отвечает: «Нет мочи: Коням, барин, тяжело; Вьюга мне слипает очи; Все дороги занесло». И главное в этих испытаниях — *потеря дороги*: «Хоть убей, следа не видно; Сбились мы. Что делать нам!»

Бытовой рассказ о зимнем путешествии по русским равнинам, где бушует метель, приобретает новый, философский, символический смысл.

Во второй части повторяется первая строфа, конец которой изменен — он посвящен настигшей путника беде. Повтор усиливает тревогу:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Сил нам нет кружиться доле;
Колокольчик вдруг умолк;
Кони стали... «Что там в поле?» —
«Кто их знает? пень иль волк?»

Сюжет достиг кульминации — «Кони стали»! Человек оказывается бессильным перед лицом стихии, ему не совладать с ее слепой и жестокой силой. В создавшейся критической ситуации главную роль стали играть кони:

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят;
. . . .
Кони снова понеслися;
Колокольчик дин-дин-дин...

Третья часть и начинается с разрешения кризисной ситуации — «Кони снова понеслися»! Символика и здесь удваивала смысл — мы видим и бытовое и философско-политическое решение конфликта «путник и метель». Такая символика образа — «конь и всадник», «конь и человек» — была широко распространена в литературе того времени, прочно закреплялась басенной традицией. Сам Пушкин пользовался ею и в трагедии «Борис Годунов» и в поэме «Медный всадник». Еще в десятые годы Батюшков, описывая в статье «Прогулка в Академию художеств» памятник Петру работы Фальконета, отметил: «конь скачет, как Россия». Тот же символический смысл имеют и кони пушкинских «Бесов».

Разгром декабристов и, главное, наступивший кризис декабристской идеологии в условиях обострявшихся социальных противоречий крепостной России и усиливавшегося деспотизма самодержавия поставили перед всеми мыслящими людьми трудные, драматические вопросы о будущем родины. Каков путь России? «Что делать» в создавшихся обстоятельствах? История не давала ответа на эти вопросы. Не знал его и Пушкин — в этом и была его драма. Но уже в «Бесах» он ставил вопрос: «Сбились мы. Что делать нам!» Через три года в том же Болдине, в другом программном стихотворении, «Осень», Пушкин вновь спросит: «Куда ж нам плыть? ..»

В условиях кризиса идеологии дворянской революционности с особой остротой вставала и другая проблема — где та общественная сила, которая спасет Россию? Впервые ее решил Пушкин уже в трагедии «Борис Годунов». Именно тогда рождалась вера, что спасение в народе, в демократизации идеалов. Вера и определила народно-поэтический стиль «Бесов» и символический смысл образа коней, которые лишь на минуту «стали» в «мутной ночи», а затем, преодолев испытания злой вьюги, «снова понеслися». И опять, как звуковой знак продолжающегося стремительного движения вперед, зазвенел колокольчик... В этом образе *движения* через зимнюю суровую метель и выражалась вера Пушкина в народную Россию. Но оттого, что это была *вера*, а не знание, — так смутно и тревожно на душе поэта.

Реальное положение общества в годы николаевской реакции было до крайности тяжелым. «Бесконечны, безобразны, В мутной месяца игре Закружились бесы разны...» «Бесы» сбивают с дороги, «жалобно поют», справляют свой шабаш: «Домового ли хоронят, Ведьму ль замуж выдают».

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Но вера была спасением Пушкина, она-то и определяла оптимизм всего творчества поэта в 1830-е годы и, в частности, — тех произведений, которые он будет писать в Болдине сразу после «Бесов». В 1833 году он пишет стихотворение:

В поле чистом серебрится
Снег волнистый и рябой,
Светит месяц, тройка мчится
По дороге столбовой.

Пой: в часы дорожной скуки,
На дороге, в тьме ночной
Сладки мне родные звуки
Звонкой песни удалой.

Пой, ямщик! Я молча, жадно
Буду слушать голос твой.
Месяц ясный светит хладно,
Грустен ветра дальний вой.

Пой: «Лучинушка, лучина,
Что же не светло горишь?»

Близость стихотворения к «Бесам» очевидна. Весьма характерно, что главное в нем — образ мчащейся тройки «по дороге столбовой». Тональность стихотворения кардинально изменилась: исчезли «бесы безобразны», волнистый снег серебрится в свете «месяца ясного», управляющий тройкой ямщик поет удалую песню. И поэт признается: «Сладки мне родные звуки Звонкой песни удалой». Идеал народной России обрел новое художественное воплощение.

Вслед за пушкинской тройкой, мчащейся «по дороге столбовой», вырвалась на широкие просторы русской литературы гоголевская птица-тройка: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?»; «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

В последний раз к теме «Бесов» Пушкин вернулся в «Капитанской дочке», что лишний раз свидетельствовало о принципиальной важности для него поднятых в 1830 году и до конца не решенных вопросов. Обращает на себя внимание сознательно выдержанное сходство сюжетных мотивов «Бесов» и главы в романе: метель застает путников «в чистом поле», вьюга занесла дорогу, кони остановились. В конце концов дорогу находят, и лошади вновь увозят путников навстречу жилью.

Сходство подчеркивается и совпадением деталей: «всё было мрак и вихорь», «снег засыпал меня», «лошади шли шагом — и скоро стали». Повторен разговор путника с ямщиком: «Что же ты не едешь? — спросил я ямщика с нетерпением. — „Да что ехать? — отвечал он, слезая с облучка; — невесть и так куда заехали: дороги нет, и мгла кругом“». Как и в «Бесах», этот разговор имеет продолжение: «Вдруг увидел я что-то черное. «Эй, ямщик! — закричал я, — смотри: что там такое чернеется?» Ямщик стал всматриваться. — „А бог знает, барин, — сказал он, садясь на свое место; — воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, или волк, или человек“». (В «Бесах»: «Что там в поле?» — «Кто их знает? Пень иль волк»).

Но главное — в этом сознательном повторении в романе ситуаций и образов стихотворения — *мотив дороги*. В обоих случаях дорога сначала теряется, занесенная метелью, кони останавливаются, а потом путешествие продолжается. Подчеркивание *общего мотива дороги* нужно Пушкину, чтобы резче, контрастнее выступило новое разрешение кризисной ситуации. В «Бесах» дорога потеряна, кони стали, но затем, напрягая свои силы, они помчали вперед, навстречу опасностям, бесам, волку... Была ли найдена дорога? Мы этого не знаем. Скорее всего кони понеслись по снежной целине.

В «Капитанской дочке» мотив дороги и все связанное с ним решительно изменены. То, что чернело вдали, оказалось не пнем, не деревом, не волком, но человеком. И человек этот — Пугачев, казак, мятежник, собиравший свое войско, для того чтобы поднять восстание. И вышел он из метели. Его и спрашивают: «Скажи, не знаешь ли, где дорога?» — «Дорога-то здесь; я стою на твердой полосе». Ему известна не только дорога, но все эти пустынные места: «Сторона мне знакомая, — слава богу, исхожена и изъезжена вдоль и поперек», — отвечает Пугачев по-хозяйски, уверенно, и вся речь его дышит спокойствием и силой.

И нет в этой новой метели «бесов безобразных», и не оборачивается она дикой, злобной стихией, в ней чувствует себя хозяином человек из народа, который, несмотря на буран и заносы, почуял близкое жилье и вывел заблудившихся путников на дорогу. («...Я слышу, дымом пахнуло; знать, деревня близко».) Рассказ о метели

в одном случае дал название стихотворению — «Бесы». Поскольку именно «бесы» играли здесь главную роль. Метель, описанная в одной из глав романа, дает Пушкину возможность назвать эту главу «Вожатый» [1].

Так завершились искания Пушкина. От веры он пришел к знанию и пониманию исторической роли народа. Изменился и смысловой образ метели. В «Капитанской дочке» метель стала как бы поэтическим символом мятежной силы народа. Принципиально и программно важно для Пушкина первое появление Пугачева на страницах романа — из метельной, вьюжной ночи, в поэтическом ореоле метели... Характерно, что этот образ метели «запомнился» русской литературе. Метель станет символическим выражением народно-революционной России.

2

Работа над «Повестями Белкина» шла быстро и весело. Важнейшей их стилистической особенностью была ирония. Она выражала не только эстетическую позицию автора, но и его личность, его мировосприятие. В первой же повести «Гробовщик», посвященной традиционной мрачной теме, эта особенность проявилась демонстративно: Пушкин бросал вызов и эстетическим канонам романтических писателей и вкусам публики. Повесть начинается с обстоятельного описания переезда человека «мрачного ремесла» в новый дом со всеми своими «изделиями» — гробами... Кончается первый абзац так: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: „Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашеные, также отдаются напрокат и починяются старые“». Одно только это объявление весело представляло характер преуспевающего гробовщика Адриана Прохорова.

Пушкин готовил «Повести Белкина» к печати и заранее предугадывал, какой шум они вызовут и у врагов и

---

[1] Когда настоящая книга была уже принята издательством к печати, появилась статья В. Непомнящего «К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы» («Вопросы литературы», 1973, № 11), в которой также отмечалась связь мотива метели в «Бесах» и главе «Вожатый» в «Капитанской дочке».

у друзей, которые поймут его смелый и озорной замысел. Он понимал, что непременно «Булгарин заругает», — и шел на это; для того и писались повести, чтобы эстетически ниспровергнуть, в частности, Булгарина с высот литературного Олимпа, на который он самозванно взгромоздился. Но Пушкин верил и надеялся, что повести завербуют и союзников, столь нужных ему для новой литературной борьбы. Вот почему сразу же по возвращении 5 декабря 1830 года из Болдина в Москву он поспешил прочитать повести друзьям. Одним из первых оказался Баратынский. Вот что Пушкин сообщил об этом Плетневу: «Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется. . .» Реакция Баратынского, столь своеобразно охарактеризованная Пушкиным, свидетельствовала, что замысел «Повестей Белкина» был понят, и это, естественно, радовало их автора, вселяло надежду быть понятым умной и дружественной критикой.

Но надежде Пушкина не суждено было оправдаться — «Повести Белкина» критика приняла холодно и враждебно. Им отказали в серьезности содержания, в оригинальности: Пушкина упрекали в использовании чужих сюжетов, обвиняли в подражании. Тогда-то и начали формироваться в критике идеи о «конце Пушкина».

Молодой критик Белинский уже в первой своей статье «Литературные мечтания» так же скептически отнесся к творчеству Пушкина 1830-х годов, сожалея, что прежняя пора цветения таланта прошла, что наступает пора заката. . . В 1835 году он откликнулся на отдельное издание «Повестей Белкина» коротенькой рецензией. Это была отходная таланту Пушкина. Критик счел себя обязанным объясниться с публикой. В искусстве, указывал Белинский, действуют те же законы, что и в природе. Лучшая пора жизни человека — это юность, «весна, время деятельности и кипения сил». Далее — «постепенная возвышенность гения необходимо сопряжена с постепенным охлаждением чувства». За весной расцвета наступает осень, которая сопровождается бесплодностью. «. . .Так часто случается! Вот, передо мною лежат Повести, изданные Пушкиным: неужели Пушкиным же и написанные? Пушкиным, творцом «Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана», «Цыган», «Полтавы», «Онегина» и „Бориса Годунова“?»

Вопрос этот не случайный: в восприятии критика Пушкин — поэт-романтик. В одном ряду для него и «Кавказский пленник» и «Борис Годунов», «Бахчисарайский фонтан» и «Онегин». Естественным было неприятие реалистических «Повестей Белкина». Об этом сказано открыто: итак, «Повести Белкина» — новый Пушкин, «осень, осень, холодная, дождливая осень, после прекрасной, роскошной, благоуханной весны, словом

...Прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый вздор!»[1]

Сомнений нет: «Повести Белкина» потому и плохи, потому и знаменуют наступление «конца Пушкина» — осени его творчества, что это «прозаические бредни», что нет в них прежнего романтического огня. И чтобы читателю было все ясно, Белинский дает и непосредственную оценку «Повестям Белкина». «Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (conter); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки; их с удовольствием и даже с наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный зимний вечер у камина; но от них не закипит кровь пылкого юноши, не засверкают очи его огнем восторга; но они не будут тревожить его сна — нет — после них можно задать лихую высыпку»[2].

Одной симпатией к романтизму объяснить этот отзыв, лишенный эстетического чувства, которым так отличался Белинский, нельзя. Ведь понял же он в том же 1835 году повести Гоголя, собранные в книгах «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» и «Арабески».

Именно статья Белинского «О русской повести и повестях господина Гоголя», в которой Гоголь объявлялся «главою литературы» и где была высказана мысль, что именно Гоголь «становится на место, оставленное Пушкиным», и делает загадочной эстетическую глухоту критика, проявленную им при чтении и оценке «Повестей Белкина». Загадочной потому, что *хвалит* он повести Гоголя именно за то, чему *учился молодой писатель у Пуш-*

---

[1] Белинский цитирует неточно — надо «пестрый сор».
[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., АН СССР, 1953, с. 139—140.

кина; критик видит своеобразие и новаторство молодого писателя в том, что было *открыто* Пушкиным и что с такой яркостью и праздничностью запечатлелось в «Повестях Белкина».

В самом деле. Объективно характеристика Гоголя направлена против Пушкина — провозглашая Гоголя «главой литературы», Белинский тем самым объясняет, почему Пушкин оставил это место. Начинает он с того, что определяет эстетическое кредо Гоголя: Гоголь «поэт жизни действительной»! Заявление удивительное! Ведь формулу эту Белинский не изобрел, но позаимствовал, и *позаимствовал у Пушкина*, который в 1830 году в рецензии на альманах «Денница», при разборе критической статьи И. Киреевского, именно так определяет существо своей эстетической позиции. И вот теперь Гоголь — в пику Пушкину — объявляется «поэтом жизни действительной»!

Что, по мысли Белинского, характерно для повестей Гоголя? «Эта простота вымысла, эта нагота действия, эта скудость драматизма, самая эта мелочность и обыкновенность описываемых автором происшествий — суть верные, необманчивые признаки творчества; это поэзия реальная, поэзия жизни действительной...» И далее критик подчеркивает новаторство молодого писателя: он изображает обыкновенное в жизни, умея находить поэзию в действительности, а это и есть свидетельство громадного таланта — ибо «чем обыкновеннее, чем пошлее, так сказать, содержание повести, слишком заинтересовывающей внимание читателя, тем больший талант со стороны автора обнаруживает она»[1]. Замечание это справедливо, оно точно раскрывает особенность дарования Гоголя. Но... и здесь Белинский не был самостоятелен: он очень удачно применил к Гоголю то, что вычитал у самого Гоголя в его статье «Несколько слов о Пушкине», напечатанной в сборнике «Арабески».

Гоголь не только бесконечно любил Пушкина, но и удивительно тонко и глубоко понимал его творчество, и прежде всего — его реалистическое творчество. Его статья «Несколько слов о Пушкине» — собственно, единственная статья при жизни Пушкина, в которой дана исторически конкретная и глубокая оценка эстетических

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, с. 284, 289.

открытий Пушкина, определены его место в литературе, его роль в настоящем и будущем. Учась у Пушкина, Гоголь потому и смог так по-пушкински лаконично и исчерпывающе определить его как поэта жизни действительной, умеющего находить поэзию в обыкновенном. Гоголь писал: «...Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина»[1]. Как бы ни было сильно увлечение критика юным талантом Гоголя — не мог же он, критик, не заметить, что особенности дарования Гоголя он определяет словами, которыми автор «Вечеров» и «Миргорода» выразил и оценил достоинство художественных открытий Пушкина, вслед за которым он шел?

Рассматривая повести Гоголя на фоне русской романтической повести, Белинский многократно подчеркивал простоту вымысла как их главное достоинство. «*Простота вымысла* в поэзии реальной есть один из самых верных признаков истинной поэзии, истинного и притом зрелого таланта». Этот талант не станет прибегать к эффектам, «драматическим вычурам» — у него «всё просто и обыкновенно». «Но в том-то и состоит задача реальной поэзии, чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни». Гоголь часто изображал «всю пошлость, всю гадость... жизни, животной, уродливой, карикатурной», но у читателя возникает не только презрение к этой недостойной человека жизни, но и очарование действительностью. И Белинский спрашивал: «Но отчего же это очарование?» И отвечал: «...Оттого, что автор нашел поэзию и в этой пошлой и нелепой жизни, нашел человеческое чувство, двигавшее и оживлявшее его героев...» Отсюда вывод: автор «не льстит жизни, но и не клевещет на нее: он рад выставить наружу всё, что есть в ней прекрасного, человеческого, и в то же время не скрывает нимало и ее безобразия»[2].

Все это воистину подлинные признаки истинной реальной поэзии, свойственные и повестям Гоголя. Раскрыты они критиком с присущей ему проницательно-

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, М., АН СССР, 1952, с. 54.

[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, с. 290, 291, 292—293.

стью. Но если подойти без предвзятости к «Повестям Белкина», то вряд ли можно точнее определить их достоинства, чем так, как это сделал Белинский, правда, имея в виду повести не Пушкина, а Гоголя. Именно Пушкин прокладывал дорогу реальной поэзии, он учил открывать поэзию и в пошлой и нелепой жизни, он не льстил жизни, но и не клеветал на нее, будучи всегда «рад выставить наружу все, что есть в ней прекрасного, человеческого». Он, Пушкин, утверждал простоту вымысла и совершенную истину как главные черты эстетики того нового направления в литературе, которое он возглавлял и которое определил как поэзию жизни действительной. Пушкин начинал, Гоголь гениально продолжал. Гоголь знал, кому он обязан, и прямо говорил и писал об этом. Отчего же Белинский противопоставил Гоголя Пушкину, отчего Гоголь объявлен главою литературы, а о Пушкине сказано в той же статье, что он «уже свершил круг своей художнической деятельности»? Удивительная, непостижимая загадка!

И последнее — о юморе повестей Гоголя. Белинский обратил внимание на особый характер этого юмора, подчеркнул его русский характер. «Комизм или гумор г. Гоголя имеет свой, особенный характер: это гумор чисто русский, гумор спокойный, простодушный, в котором автор как бы прикидывается простачком»[1]. Замечание справедливое. Стоит напомнить, однако, что первым это подчеркнул и одобрил в «Вечерах» Гоголя Пушкин. Одновременно с выходом «Повестей Белкина» появился и первый том «Вечеров». Прочтя его, Пушкин счел себя обязанным поддержать начинающего писателя. В письме к издателю «Литературных прибавлений» к «Русскому инвалиду» он писал: «Сейчас прочел «Вечера близ Диканьки». Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности[2]. А местами какая поэзия!.. Поздравляю публику с истинно веселою книгою, а автору сердечно желаю дальнейших успехов. Ради бога, возьмите его сторону, если журналисты, по своему обыкновению, нападут на *неприличие* его выражений, на *дурной* тон и проч.».

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, с. 298.

[2] В рецензии на второе издание «Вечеров» Пушкин уточнил свое определение веселости Гоголя — «простодушной и вместе лукавой».

Пушкину, создателю образа Белкина, с его простодушием и лукавством, автору повестей, пронизанных иронией и юмором, был близок юмор Гоголя. Как же Белинский прошел мимо юмора «Повестей Белкина»? Почему его не пленило простодушие и лукавство Белкина? Почему Белинский не понял «Повестей Белкина», почему не поддержал Пушкина в его решительном и смелом обновлении русской прозы, почему присоединился к хору присяжных хулителей Пушкина в пору, когда тот так нуждался в поддержке? На все эти вопросы наша наука ответа не дает.

Нельзя признать серьезными замечания ученых, что утверждения критика в «Литературных мечтаниях» о Пушкине: «он умер или, может быть, только обмер на время», — объясняются незнанием написанных Пушкиным, но не изданных произведений — «Медного всадника», некоторых лирических стихотворений и т. д. Ведь он знал, помимо «Повестей Белкина», драматические сцены «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», повесть о современности «Пиковую даму», более десятка лирических шедевров, среди которых были «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье. . .»), «Бесы», «Прощание», «Воспоминание», «На холмах Грузии. . .», «К вельможе», «Поэту» и многое другое. Как же можно было писать о конце Пушкина? Этих произведений было вполне достаточно, чтобы понять: Пушкин стремительно идет вперед, он первым решает задачи, стоящие перед литературой, прокладывает ей новые пути [1].

Ведь поняли же именно так Пушкина и пошли вслед за ним современники Белинского — Гоголь и Лермонтов.

Несомненно, суровые и несправедливые приговоры Белинского огорчали Пушкина. Но тем не менее он собирался пригласить молодого критика сотрудничать в

[1] В 1838 году, после знакомства с произведениями Пушкина, опубликованными в «Современнике», Белинский не только понял, что именно 1830-е годы явились эпохой «высшего и мужественнейшего развития его (Пушкина. — *Г. М.*) гениального дарования», но и осудил за «жалкие воззрения» тех, кто провозглашал «мнимое падение» Пушкина. Этих критиков, по словам Белинского, отличает «детское прекраснодушие, которое, выглядывая из узкого окошечка своей ограниченной субъективности, мерит действительность своим фальшивым аршином». Среди «прекраснодушных» был и Белинский. Осуждая их, Белинский осуждал и себя. (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. II, с. 347.)

своем журнале. К сожалению, современные Пушкину критики, в том числе и Белинский, не принявшие и осудившие «Повести Белкина», сыграли роковую роль в дальнейшем понимании «Повестей», в последующей их интерпретации наукой.

3

Исследователи Пушкина категорически отвергли, как исторически несостоятельные, суждения критиков, объявивших «Повести Белкина» произведениями бессодержательными, неоригинальными и подражательными. Но спор с критиками 1830-х годов неожиданно обусловил направление изучения «Повестей Белкина»: опровергая несправедливые отзывы, ученые стремились доказать и подчеркнуть глубину содержания, историко-литературную проблемность и важность «Повестей Белкина» для будущего литературы. Именно это обстоятельство сказалось на характере писавшихся в разное время работ о «Повестях Белкина». Их можно разделить на три группы, внутренне связанные общей тенденцией, но различные по типу аргументов и доказательств.

К первой группе следует отнести тех исследователей, которые стремятся *усложнить* проблематику «Повестей Белкина», возвести их темы и содержание в ранг больших философских или социальных категорий. Естественно, мировоззренческие позиции этих ученых, работавших на протяжении многих десятилетий в непохожие исторические эпохи, резко различны, методологически они далеки друг от друга, и объединяет их только эта общая тенденция — усложнять любыми средствами содержание «Повестей Белкина».

Ученые второй группы отводят обвинения критиков Пушкина в его несамостоятельности, в подражательности его повестей и дают историко-литературное объяснение использования Пушкиным традиционных сюжетов: он *не подражал, но пародировал* жанр сентиментальных и романтических повестей, расчищая тем самым дорогу новому, реалистическому направлению.

Представители третьей группы прежде всего решительно отвергают принципы исследования и выводы ученых первых двух групп. В то же время их точка зрения

вбирает в себя реальные достижения предшественников. Оттого, соглашаясь с тем, что Пушкин использовал сюжеты и мотивы писателей сентименталистов и романтиков, они объясняют это тем, что он *осваивал* опыт романтической повести, с тем чтобы подчинить этот жанр целям *реалистического* изображения действительности. В доказательстве реалистичности характеров, ситуаций, картин русской жизни разных сословий — пафос этих работ.

М. Гершензон был, пожалуй, первым, кто с позиций биографического метода открыл возможность почти безграничного углубления и усложнения содержания любого произведения Пушкина. Абсолютная свобода в отношении к фактам и тексту позволяет, например, пушкинисту объявить повесть «Гробовщик» (написана 9 сентября) пародией на трагедию «Каменный гость» (закончена 4 ноября). То, что факты явно противоречат его идее, отнюдь не смущает автора, — значит, положение было еще более сложным, если Пушкин «принужден» был пародировать собственное еще ненаписанное произведение[1].

Опыт и идеи М. Гершензона вдохновили В. Узина. Прямо ссылаясь на его работы («...М. Гершензон правильно указал на значение «Бесов» в миронастроении поэта в этот период; между «бесами», «метелью» и душевным состоянием Пушкина в Болдино был проложен остроумным критиком мост»), В. Узин смело идет дальше по «мосту» Гершензона в толковании всех «Повестей Белкина». И вот что получается: «...Пять повестей — интимнейшая исповедь поэта...»; «Уже с апреля 1830 года его переписка с друзьями начинает обнаруживать все растущую тревогу в связи с его отношениями к Гончаровой и предстоящей женитьбе»; «Его отношения к Гончаровым, отношение последних к нему, необходимость полного разрыва с прошлым, тревога за будущее — вдруг вырастают в проблему, выходящую далеко за пределы его личных, временных задач. Вся история его столкновений с семьей Гончаровых, его раздумия о своей судьбе выкристаллизовываются в форме пяти повестей, рассказываемых грустным, одиноким Белкиным»[2].

---

[1] М. О. Гершензон. Статьи о Пушкине. М., «Academia», 1926, с. 91 (ст. «Тени Пушкина». — «Искусство», 1923, № 1).

[2] В. С. Узин. О повестях Белкина. Из комментария читателя. Пб., «Аквилон», 1924, с. 47, 48.

Сюжет «Метели», «Станционного смотрителя» и «Барышни-крестьянки», оказывается, держится «на банальнейшей теме о конфликте воли родительской с желанием детей», он по-разному варьируется в каждой из этих трех повестей. «Эту банальную тему фактически проделал сам Пушкин, и если бы мы отвлеклись от его могучей индивидуальности, история его борьбы с семьей Гончаровых так и осталась бы банальной; и если бы поэт в своих трех повестях остался на том же уровне, эти повести не могли бы возбудить в нас ни одной плодотворной мысли и чувства».

Тот же биографизм помогает усложнить и другие две повести — «Выстрел» и «Гробовщик». В них, утверждает В. Узин, «отразилось раздумие поэта о жизни и ее ценности». Вступая в брак, Пушкин прощался с прошлым, — эта «проблема» и была поставлена Сильвио в его взаимоотношениях с графом. «В той, прежней жизни, жизни «счастливого» графа не было смысла и цели. И если позволительно выразить переживания Пушкина в процессе созидания «Выстрела» символическими образами, то Сильвио, внезапно выступающий перед графом — Пушкиным и графиней — Натальей Гончаровой с наведенным дулом пистолета, есть не что иное, как пугающий призрак „безумных лет угасшего веселья“».

Но и это еще не все — надо было усложнить и «Гробовщика». И опять на выручку приходит М. Гершензон. Вслед за ним В. Узин провозглашает: Пушкин, сидя в Болдине и готовясь к женитьбе, прощался с прошлым. «Мотив расставания с прошлым излился в стихотворениях: «Прощание» и «Заклинание», затем «нашел свое эпическое выражение в повести „Гробовщик“». А это прошлое представлялось Пушкину «кладбищем, в котором навсегда похоронены «безумные» годы. Адриан Прохоров — это он, Пушкин, дерзнувший воскресить кладбище теней прошлого («угасшее веселье») и еще раз, перед лицом новой жизни, основать на нем свой жизненный путь. Прошлое неизбежно должно было рассыпаться, как сгнивший костяк сержанта, протянувшего Прохорову свои объятья»[1]. Гробовщик Адриан Прохоров — это Пушкин, прошлое поэта — это «сгнивший костяк сержанта»: таков масштаб и характер усложнения «Повестей

[1] В. С. Узин. О повестях Белкина, с. 48, 49, 50.

Белкина», сделанного в духе символизма одним из его слепых последователей. Совершенно очевидно, что Пушкин к подобным упражнениям никакого отношения не имеет.

Статья Н. Я. Берковского, посвященная «Повестям Белкина», — работа яркая и талантливая, внесшая в свое время много нового в понимание не только повестей, но и вообще прозы Пушкина. Но и ее пафос — усложнение. И это усложнение, традиционное, отрывало внимание исследователя от пушкинского текста, уводило в область смелых мечтаний и парадоксальных утверждений. Вот почему стоит внимательно присмотреться к выводам ученого.

Рассматривая повесть как своеобразный жанр новеллы, Н. Я. Берковский, исходя из ее истории и смысла названия жанра («новелла» — это новость), приходит к выводу, что у многих русских новеллистов, и, в частности, у Марлинского, новелла утрачивала именно эту особенность — в ней не было новости. Рассматривая зависимость повестей Пушкина от русской и иностранной новеллы, Н. Я. Берковский устанавливает важное отличие Пушкина от его предшественников. «Марлинский наивно не знает, что в его новелле отсутствует новое; Пушкин знает и играет этим». Это позволяет Пушкину показать, как новелла сама себя отрицает: «Новелла Пушкина как бы отрицает самое себя, из чего нисколько не следует, что Пушкин примкнул к Антонию Погорельскому. . .»

В чем же тут дело? В отсутствии нового виноваты, заявляет ученый, не писатели, а русская жизнь. Это понял и выразил в «Повестях Белкина» Пушкин. «Новеллы Пушкина подтверждают, что в России бедна почва для произведений этого жанра; они говорят и о другом — о русской почве для чего-то высшего, чем новелла, о почве для эпоса». Итак, цель написания Пушкиным новелл — показать несостоятельность этого жанра. Потому он «играл каждой новеллой в отдельности — каждая не имеет полной цены». Так подспудно ученый соглашается с критикой, объявившей повести бессодержательными. Естественно, у него возникает желание путем усложнения повестей «спасти» их для истории литературы и для современного читателя. Усложнение помогает сделать вывод — повести не только пародировали сентименталь-

ные и романтические сюжеты, в них не только отсутствовали необходимые в этом жанре новости, но они в то же время раскрывали возможность и «готовность» русской почвы создать эпос. Путь к этому — «циклизация». Каждая повесть в отдельности — пустячок, анекдот, не больше, зато в цикле — это «предчувствие эпоса».

«Отдельная новелла готова у Пушкина разрешиться в анекдот, в рассказ о случае, который может нас занять, и тем не менее пройдет бесследно. Собирание новелл ведет к возможностям эпоса. В этих колебаниях между эпосом и анекдотом особая острота пушкинских новелл, по содержанию своему они вот-вот упадут низко, и спасти их может подъем к самому высшему — к эпическому художеству». А поскольку в реальном содержании новелл Пушкина этого эпоса нет — есть лишь «возможность», «эскиз» («Повести Белкина — эскиз будущего большого русского романа...»), — то условием спасения «Повестей Белкина» (чтобы не упали низко) является их усложнение: стоит представить, что это эскиз будущего романа, — и тогда раскроется подлинный замысел Пушкина.

Усложнение достигается и крайней радикализацией содержания «Повестей Белкина». Все строится на постулате: «Простые сюжеты Пушкина были в дореформенной, крепостной России самыми острыми». А если так, то должно, не вдаваясь в анализ текста, соответственным образом истолковать содержание повестей. И тогда оказывается: «Безродный офицер состязается напряженно и безнадежно с родовитейшим аристократом — «Выстрел»; захудалый прапорщик увозом берет невесту из богатой помещичьей усадьбы — «Метель»; «незнаемая девушка» с дальней почтовой станции приходит в Петербург за счастьем и здесь умеет отстоять себя — «Станционный смотритель»...» и т. д.

Пушкинское содержание повестей кажется бедным, и оно усложняется до неузнаваемости — все жесткие дефиниции, данные ученым, деформируют содержание того, что написал Пушкин. Но эти дефиниции нужны, это мост для главного вывода: центральной темой всех повестей является бунт; он-то и определяет единство всего цикла, он-то и является симптомом превращения повестей в русский роман. «Бунт Сильвио — как будто бы случайный бунт, и вот еще прибавляется бунт прапорщика в «Метели», а затем бунт смотрителя и дочери смотрителя, и,

одно к одному, — все это показания о кризисе, захват которого не мал» [1].

Объявление цикла пушкинских повестей мятежным произведением, приписывание бунта прапорщику Владимиру Николаевичу и Самсону Вырину — это, пожалуй, случай наивысшего усложнения «Повестей Белкина». Случай этот был замечен. Н. Л. Степанов справедливо писал о недопустимости чрезмерного «революционизирования» Пушкина, о невозможности видеть в «Повестях Белкина» бунт против тогдашнего общественно-политического строя. Приведя высказывание Н. Я. Берковского, только что процитированное мною, Н. Л. Степанов писал: «Здесь все перепутано и преувеличено. Во-первых, никак нельзя говорить о «бунте» Самсона Вырина, который в сущности как раз не способен на бунт, в чем и заключается смысл повести. И уж совсем нелепо говорить о «бунте» Дуни, перешедшей в разряд привилегированного общественного класса. Что же касается до «бунта» прапорщика Владимира в повести «Метель», то это тоже явное недоразумение: он никак и ни против чего не бунтует, недаром он даже наделен Пушкиным эпитетом „несчастный“».

Справедлив и общий вывод: «Нет, в «Повестях Белкина» речь идет не о «бунте» (как это будет в «Дубровском» и «Капитанской дочке»), а о тяжести и несправедливости существования простого человека в условиях самодержавно-крепостнического общества. Не следует соглашаться с Ап. Григорьевым и Достоевским, увидевшими в «Повестях Белкина» проповедь смирения и примирения, но не следует впадать и в противоположную крайность» [2]. О том, что «замысловатое понимание» «Повестей Белкина» доведено «до крайних пределов», что «тенденция усложнения», характерная для статьи Н. Я. Берковского, «губит дело серьезного и талантливого исследователя», пишет и А. В. Чичерин в своей последней книге [3].

Объявление «Повестей Белкина» пародиями на жанры сентиментальных и романтических повестей является

---

[1] Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М.—Л., Гослитиздат, 1962, с. 264, 265, 266, 263—264, 265—266.

[2] Н. Л. Степанов. Проза Пушкина. М., АН СССР, 1962, с. 70—71.

[3] А. В. Чичерин. Ритм образа. М., 1973, с. 212—213.

частным случаем общей, давно сложившейся оценки Пушкина как мастера пародии. Особенность творчества Пушкина — его обращение к мировым сюжетам, изображение жизни разных народов в разные эпохи, включение в художественную ткань своих произведений стилистических черт разных культур, разных писателей — привлекла внимание критиков и историков литературы.

Эта общая идея получила свою детальную разработку и на материале «Повестей Белкина». На протяжении многих десятилетий пушкинисты занимались разысканием тех литературных объектов — повестей русских и западноевропейских, повестей сентиментальных и романтических, написанных в XVIII и XIX веках, которые «пародировал» или мог (если знал!) пародировать Пушкин. Первыми обобщающими работами этого рода были статьи Н. Любович «„Повести Белкина" как полемический этап в развитии пушкинской прозы»[1] и В. В. Гиппиуса «Повести Белкина». Поиски объектов, которые «пародировал» Пушкин в своих повестях, продолжаются до сих пор. Новые материалы содержит и исследование Н. Я. Берковского.

Но установление списка повестей, которые знал или мог знать Пушкин как объект своих пародий, не является самоцелью исследователей — их занимают другие проблемы: зачем это делал Пушкин и в чем историко-литературный смысл «Повестей Белкина» при их «пародийном» начале? Наиболее серьезно, убедительно и интересно эта проблема решается в работе В. В. Гиппиуса. Задача Пушкина, пишет он, «противодействовать современной ему прозе». Проза эта была романтической. Сильно было еще влияние и старой сентиментальной литературы. Лучший способ «противодействия» — пародирование. Вот как решается эта задача: «Тема «Барышни-крестьянки» только навыворот: тема «Крестьянки-барышни» в литературе крепостной России была темой, не раз разрабатывавшейся совершенно всерьез. Тема эта восходит, несомненно, к фактам западной предреволюционной литературы». В России этот сюжет у многих дворянских писателей звучал фальшиво. Сложилась схема любовных перипетий молодого дворянина и прекрасной крестьянки, которые завершались раскрытием «тайны» —

[1] См.: «Новый мир», 1937, № 2.

крестьянка оказывалась дворянкой. В. В. Гиппиус приводит список повестей и пьес с подобным сюжетом, принадлежавших Вл. Измайлову, Н. И. Ильину, А. А. Шаховскому, В. И. Панаеву и Мариво (речь идет о его комедии «Игра любви и случая», в которой изображен маскарад, как наиболее убедительное оправдание темы «барышни-крестьянки»).

Из сравнительного анализа всех этих произведений и пушкинской повести делается вывод: «Пушкин так же, как и Мариво, открывает свои карты читателю. Маскарадная интрига поэтому мирно уживается с непритязательной бытовой повестью о женитьбе соседа на соседке. «Маскарад» снимается с повести как дополнительный слой, имеющий функцию литературной пародии. Но пародия Пушкина принципиально отличается от пародийной пьесы Шаховского. Она смеется над литературной фальшью и приторностью измайловых и ильиных, но не над самим существом идеи социального равенства» [1].

Обратим внимание на метод решения проблемы: показав зависимость Пушкина от его предшественников, исследователь в то же время приподнимает его повесть «Барышня-крестьянка». Но именно увлечение параллелями со многими произведениями, близкими по теме «Барышне-крестьянке», и ведет, с моей точки зрения, к произвольному повышению социального звучания пушкинской повести. Если же рассматривать повесть в том виде, как ее написал Пушкин, то станет ясным, что его волновала совершенно другая проблема. Не разрабатывает он идеи социального равенства. Нет здесь и умиления идиллией счастья «детей природы», как об этом пишет дальше В. В. Гиппиус, стремясь, видимо, этой оговоркой несколько сгладить свое же утверждение о социальной значительности этой повести. Вот эта оговорка: «И здесь литературно-пародийный слой оборачивается к нам своей серьезной и как бы интимной для Пушкина стороной: Пушкин играет милой ему иллюзией — иллюзией беспечного счастья двух детей природы (это Алексей-то Берестов и Лиза Муромская — дети природы!!! — *Г. М.*), не знающих никаких социальных преград. Скры-

---

[1] В. В. Гиппиус. Повести Белкина. — В кн.: «От Пушкина до Блока», М.—Л., АН СССР, 1966, с. 23, 27 (статья была написана в 1937 году).

тыми и тонкими нитями «Барышня-крестьянка» связана с мотивами южных поэм, с той пушкинской Музой, которая одичала «в глуши Молдавии печальной» и «вдруг... явилась барышней уездной», сохранив и в этом облике свою первоначальную «степную» прелесть». Пушкинская повесть не дает оснований для такого утверждения: на совершенно других позициях стоял в это время Пушкин, и никаких иллюзий в духе южных поэм он не питал.

Аналогично трактуются и другие повести. Вот общий вывод, сделанный В. В. Гиппиусом после рассмотрения повести «Выстрел», в которой Пушкин использовал опыт Марлинского и, пародируя его, противостоял романтику: «Этому схематизму характеров, ситуаций, сюжетов Пушкин, как и всегда, противопоставляет живое *многообразие* действительности. Столкнувшись с Марлинским и на таком частном мотиве, как прерванная дуэль, и на таком более общем, как страстный характер, Пушкин создает повесть, не только преодолевающую, но и отменяющую Марлинского — подобно тому как «Станционный смотритель» преодолел (и отменил) допушкинскую чувствительную, «слезную» повесть, «Барышня-крестьянка» — чувствительно-идиллическую, а «Гробовщик» — нравоописательный очерк». Так, «противостоя» романтической и сентиментальной повести и нравоучительному очерку, «Пушкин «преодолевает» их и потому «отменяет». Тем самым он расчищает дорогу реализму. «За осмеянием и отрицанием литературных схем, обедняющих жизнь, в «Повестях Белкина», как и во всем пушкинском творчестве, нельзя не почувствовать острой мысли, требующей от искусства не схемы жизни, а отражений подлинной жизни, многообразной, противоречивой и, уж конечно, не покрывающейся плоской прописной моралью» [1].

Многое в этих выводах ученого справедливо — были и борьба с романтизмом, и ироническое отношение к определенным жанрам, и полемическое использование традиционных сюжетов и мотивов, было и требование отражения подлинной жизни (точнее — не столько требование, сколько блистательное решение этой задачи).

Но пафос его исследования, определенный концепцией «пародирования» как основы содержания и стиля «Повестей Белкина», мешает сосредоточиться на суще-

---

[1] В. В. Гиппиус. Повести Белкина, с. 29, 37.

стве замысла Пушкина, на реальном содержании его повестей. Привлекается из них то, что, может быть, в большей или меньшей степени связано «с первоисточником» — с объектом пародирования. Действительный смысл повестей и цели автора оказываются не раскрытыми полностью еще и потому, что подобный метод исследования невольно представляет Пушкина как писателя, который сознательно устремлялся не в будущее, а в прошлое, смотрел не вперед, а назад.

Между тем «Повести Белкина» решали именно современные Пушкину, актуальные вопросы развития русской прозы, они нацелены были на будущее. История литературы подтвердила это: «Повести Белкина» были насущно нужны писателям-реалистам — от Гоголя до Толстого.

Ученые третьей группы, анализируя «Повести Белкина», доказывают их реалистический характер. Наиболее последовательно подобная позиция выражена в работе Н. Л. Степанова — на ней я и остановлюсь. Споря с М. Гершензоном, Н. Любович, Н. Берковским, Н. Степанов в то же время опирается на достижения своих предшественников, и, в частности, на выводы В. Гиппиуса, о которых я уже говорил. Поэтому, отмечая жанровую связь «Повестей Белкина» с романтическими повестями (необычайные положения, стремительное развитие сюжета, неожиданные смены ситуаций), исследователь делает заключение: «Пушкин по-своему осмысляет эту «механику» романтической повести, придает ей реалистический характер. Сохраняя многие сюжетные пружины романтической новеллы, Пушкин заставляет их работать для реалистического изображения жизни». Эта общая мысль детализируется на примерах отдельных повестей. В основе изучения Н. Л. Степановым «Повестей Белкина» лежит уже приведенная выше мысль В. Гиппиуса, что Пушкин, «противостоя» современной романтической прозе, «преодолевает» и потому «отменяет» ее. Он пишет: «Пушкин не отказывается от уже сложившихся, распространенных жанров, но решительно пересматривает их, придает иное значение уже, казалось бы, испытанным приемам». Соответственно оказывается: то, что было в повестях Карамзина, Бестужева и других «наивным, психологически и жизненно не мотивированным, условным, у Пушкина становится реалистически убедитель-

ным, служит для характеристики представлений самих персонажей, а отнюдь не автора, прекрасно понимающего ограниченность своих героев, слегка даже подсмеивающегося над ними».

Под таким углом зрения рассмотрены все повести. «Метель» по своему жанру, как и «Выстрел», «могла бы показаться характернейшей романтической повестью... Но исключительность сюжетной ситуации у Пушкина совмещается с жизненной точностью всей бытовой обстановки». «Сюжетная необычность и напряженность действия, характерные для романтической повести, в «Метели» не вступают в конфликт с реалистическим изображением действительности».

Или так: «„Барышня-крестьянка“ по своему жанру, казалось бы, — сентиментальная идиллия, основанная на традиционном сюжете с переодеванием героини, с подчеркнуто благополучным концом. Но за этой идиллией все время проглядывает ироническая усмешка автора... Ведь в сентиментальной повести характеры намечены были односторонне, идеализированы», тогда как у Пушкина они «написаны в реалистическом ключе»[1].

Таким образом утверждается, что Пушкин «брал» у романтиков и сюжеты, и мотивы, и характеры, и психологию, брал то, что они делали неумело, неловко, неубедительно, и делал это все хорошо, мастерски, реалистически. Однако возникает законный вопрос: а почему Пушкин должен был непременно использовать, переделывать то, что уже сделали другие? Зачем было ему приспосабливать поэтику романтизма к выражению реалистического содержания? Почему бы не создавать реалистические средства выражения правды жизни, правды характеров? Вопрос этот остается без ответа. А ведь в нем все дело.

В центре внимания Н. Степанова повесть «Станционный смотритель». Им подчеркивается значение социального конфликта повести, в котором «выражено широкое обобщение действительности, раскрытое в индивидуальном случае трагической истории рядового человека», «мученика четырнадцатого класса» Самсона Вырина. Указано на связь повести с последующей традицией.

---

[1] Н. Л. Степанов. Проза Пушкина, с. 63, 65—68.

«Судьба станционного смотрителя — типическая судьба простого человека, чье благополучие в любой момент может быть разрушено грубым произволом «хозяев жизни», правящим классом. Пушкин предварил своей повестью Гоголя, Достоевского, Чехова и многих других писателей русской и мировой литературы» [1].

4

Несколько замечаний об истории понимания и истолкования образа Белкина. Отношение к Белкину — своего рода лакмусовая бумажка, отчетливо выявляющая позицию исследователя, его отношение к Пушкину. Я уже обращал внимание на то, что сторонники и усложнения и пародирования как условия раскрытия «тайного» смысла «Повестей Белкина» относились с большой свободой к тексту Пушкина. Наивысшим же проявлением подобной свободы является решение проблемы образа Белкина большинством ученых.

Начиная с рецензии, напечатанной в булгаринской «Северной пчеле», мы сталкиваемся с откровенно выраженным недоумением — к чему понадобился Пушкину Белкин? За недоумением следовал раздраженный упрек: «Везде Белкин да Белкин, к чему это? Читатель хочет повестей, а не Белкина» [2].

Вопрос, заданный «Северной пчелой» — «к чему Белкин?», встал надолго перед русской литературой и историко-литературной наукой. И надо сказать, что до сих пор серьезного и удовлетворительного ответа на него нет: не потому, что он неразрешим, а потому, что слишком уж сильна традиция предубежденного отношения к этому пушкинскому образу.

Одни исследователи, вслед за «Северной пчелой», решительно отвергают самую необходимость рассматривать образ Белкина в повестях, определять и выяснять его роль в повествовании. Белкин, утверждают они, — это литературная фикция, плод мистификации Пушкина, к которой он прибег, чтобы скрыть свое имя от враждебной ему критики, и потому, естественно, никакого отно-

---

[1] Н. Л. Степанов. Проза Пушкина, с. 69.
[2] «Северная пчела», 1834, № 192.

шения к повестям он не имеет (Н. Черняев, А. Искоз, В. Гиппиус, Н. Берковский и др.).

Для В. Гиппиуса такой же фикцией, как Белкин, являются и рассказчики, сообщившие свои «были» Белкину. Введение всех этих персонажей было, оказывается, простой маскировкой Пушкина. «Мнимые собеседники Белкина, мнимый передатчик повестей — ненарадовский помещик, наконец скрывшийся под инициалами «издатель А. П.» — такова была сложная «упаковка», в которой пять болдинских повестей были донесены до читателя. Что этот прием литературной маскировки был широко распространен в русской и западной литературе той поры и имеет ближайшим источником приемы Вальтер Скотта — достаточно убедительно установлено Д. П. Якубовичем»[1]. Непосредственной же причиной маскировки объявляется «боязнь» Пушкина, что «Булгарин заругает». Ссылка ученого на «боязнь» Пушкина несостоятельна — Пушкин не был так наивен, чтобы полагать, будто его обозначение издателя повестей инициалами А. П. не будет разгадано. И действительно, ни для кого не было секретом, что автором «Повестей Белкина» был Пушкин.

Тот же спор с Пушкиным, несогласие с ним мы найдем и у Н. Берковского. «Особый вопрос — об Иване Петровиче Белкине, мнимом авторе «Повестей», и о других рассказчиках, которые будто бы сообщали Ивану Петровичу свои рассказы. Пушкин ведет свои повести свободно, от себя, вовсе не гримируясь ни под Белкина, ни под других повествователей, упомянутых им. Разумеется, простодушному Ивану Петровичу не под силу было бы сочинить ни одну из повестей, подписанных его именем. Пушкин в повестях дает простор всей своей искушенности, ни по уму, ни по вкусу, ни по мастерству повести Пушкина не идут на какие-либо уступки Ивану Петровичу Белкину, приставленному к ним в качестве автора».

А в заключение, опираясь на эпиграф к «Повестям», взятый из фонвизинского «Недоросля» («Г-жа Простакова. То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник. Скотинин. Митрофан по мне»), автор решительно заявляет: «Иван Петрович Белкин — новейший

[1] В. В. Гиппиус. Повести Белкина, с. 40—41.

Митрофан, охотник до историй в новейшем вкусе — романтическом»[1].

К этим исследователям примыкают те, кто, отказываясь от спора с Пушкиным, просто замалчивает образ Белкина при анализе «Повестей», делает вид, что его и нет совсем в пушкинском сочинении. Позиция этих ученых — и тех, кто спорит с Пушкиным, и тех, кто замалчивает Белкина, — зиждется на одном основании — недоверии к тому, что сделал Пушкин. В то же время Пушкин ясно и категорически предлагал как условие понимания «Повестей» исходить именно из того, что они не написаны им, а записаны Белкиным, что Белкин не выдумал историй, а рассказал те были, которые сообщили ему другие люди. Все это для Пушкина принципиально важно. Но воля автора не стала законом для исследователей. Белкин не укладывался в схемы истолкования «Повестей» с позиций «усложнения» и «пародирования», потому он и оказывался ненужным.

Особую роль в трактовке образа Белкина сыграли выступления Ап. Григорьева и Ф. М. Достоевского. Но их интересовало не выяснение композиционно-структурной роли Белкина в цикле повестей, а идеологическое истолкование этого образа. При этом Ап. Григорьев не просто свободно относится к тексту повестей — он навязывает Пушкину свои убеждения, провозглашая Белкина носителем пушкинского идеала смирения. «Белкин пушкинский есть простой здравый толк и здравое чувство, кроткое и смиренное...» Его роль в повестях огромна, поскольку он всему дает оценку со своих позиций. Более того — часто сам Пушкин, рассказывая от себя, «повествует в его тоне и с его взглядом на жизнь...» Белкин, «запуганный страшным призраком Сильвио, ошеломленный его мрачной сосредоточенностью в одном деле, в одной мстительной мысли», принимает решение: «„Нет уж,— говорит он, — лучше пойду я к людям попроще“, и первый опускается в простые и так называемые низшие слои жизни».

«Повести Белкина» — потому веха в творческом и идейном развитии Пушкина, утверждает Ап. Григорьев,

---

[1] Н. Я. Берковский. Статьи о литературе, с. 352—353, 355. Отождествление Белкина с Митрофаном было уже сделано раньше, В. Узиным.

что он «умалил себя, когда-то Гирея, Пленника, Алеко, до образа Ивана Петровича Белкина...»[1] Он так же, как Белкин, боится мятежного Сильвио. При таком истолковании Белкин побеждает Пушкина — в нем начинает торжествовать «кроткое начало истинного русского типа». Такой Пушкин, противопоставленный революционно-демократическим деятелям пятидесятых—шестидесятых годов XIX века, был восторженно принят славянофилами. Поддержал такое истолкование Белкина и Достоевский — белкинское начало смиренности и покорности было им объявлено основой народности Пушкина. Достоевский утверждал устами своего героя: «Он, аристократ, Белкина в своей душе заключал»[2]. Подобный подход, когда написанное Пушкиным игнорируется, не принимается в расчет, а ему навязываются взгляды, убеждения и идеалы критиков, естественно, не мог способствовать выяснению содержания и функции созданного Пушкиным образа Белкина.

Но в историю изучения «Повестей Белкина» внесли свой вклад и те ученые, которые, вопреки мнению большинства, считали, что образ Белкина играет существенную роль в «Повестях». К сожалению, некоторые из них эту роль Белкина понимали (в большей или меньшей мере) в духе общей концепции Ап. Григорьева (Н. Котляревский, Д. Овсянико-Куликовский).

Впервые с подлинно научных позиций эту проблему решал В. В. Виноградов. Убедительно отвергая соображения тех ученых, которые вступали в спор с Пушкиным, он так формулировал свою позицию: «...Стиль и композицию «Повестей Белкина» необходимо изучать и понимать так, как они есть, то есть с образами издателя, Белкина и рассказчиков. Стилистическое соотношение этих образов прежде всего и должно быть раскрыто конкретным анализом повестей»[3]. Такова была программа работы самого В. В. Виноградова, и программа эта актуальна до сих пор.

Ценность исследования В. В. Виноградова в том и состоит, что, доверяя Пушкину, исходя из созданной

---

[1] А. Григорьев. Собр. соч., вып. 6. М., 1915, с. 25, 26.
[2] Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в десяти томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1955, с. 69.
[3] В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 538—539.

Пушкиным структуры повестей и их стиля, он впервые смог определить функцию и форму проявления в повестях «издателя», Белкина и рассказчиков, а также показать, как в сложном их взаимоотношении складывается образ «автора», определяется его позиция. Этот вывод был сделан в результате тщательного стилистического анализа. Вопросы стиля были в центре внимания исследователя.

Опираясь на общие выводы В. В. Виноградова о роли «издателя», Белкина и рассказчиков, я бы хотел подчеркнуть и идеологическую позицию «автора», а главное, не ограничиваясь проблемой «автора», сосредоточить свое внимание в процессе анализа пушкинских повестей на историко-литературных вопросах, на выяснении не такой уж простой структуры повестей, которая была нужна для воплощения острого, неожиданного для читателей и важного для Пушкина замысла.

5

В 1831 году «Повести Белкина» вышли из печати. Читатель получил на редкость ясные по содержанию и простые по форме прозаические произведения. Их незамысловатость как бы подчеркивалась и сюжетами, которые оказывались так или иначе знакомыми. Прерванная дуэль в «Выстреле» напоминала «Вечер на бивуаке» Марлинского, что, кстати сказать, подчеркивалось и эпиграфом; история Дуни и гусара Минского в «Станционном смотрителе» была похожа на случаи совращения дворянином бедной девушки, описанные во многих повестях, начиная с «Бедной Лизы» Карамзина; знакомыми оказывались и мотивы узнавания («Метель»), переодевания («Барышня-крестьянка»).

Но простота эта обманчива. Ей доверились современные Пушкину критики. Они увидели в прозаическом опыте поэта только то, что было им знакомо, только то, что лежало на поверхности. Не поняв замысла Пушкина, критики осудили писателя. В действительности же «Повести Белкина» — произведение глубокое, сложное, новаторское, богатое новыми идеями и принципиально важными художественными открытиями.

«Повести Белкина» были совершенно новым явлением в русской литературе потому, что новыми были проблематика, герои, принципы построения характеров, стиль. Это первые реалистические повести. Пушкин изображал в них обыкновенное в жизни — обыкновенных героев с их ничем не примечательной судьбой, обыкновенные события, обыкновенный быт русских бедных чиновников, армейских офицеров, ремесленников и провинциальных помещиков. Но из этого обыкновенного он умел извлекать поэзию жизни, в остро сюжетном повествовании раскрывать живые характеры русских людей, заставлять читателя или иронически улыбаться над поведением и взглядами своих героев, или всем сердцем сочувствовать их горестной судьбе, или задумываться над больными вопросами русской действительности и думать, думать о том, как жить, как вести себя в мире, где действуют враждебные человеку силы, которые унижают, оскорбляют и губят его.

Новым был стиль — так ни предшественники Пушкина, ни его современники не писали. Это был стиль реалистической прозы, характерная особенность которой была сформулирована им еще в 1822 году: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат». Теперь это требование было реализовано. Вне учета его нельзя понять и «Повести Белкина». Читая и анализируя их, не должно забывать, что именно мысль является их главным героем. Насыщенность повестей мыслями была беспримерной. К сожалению, именно об этой особенности прозы Пушкина забывают исследователи.

При динамическом и остром сюжете повести предельно точны и лаконичны. Каждое слово наполнено глубоким смыслом — оно значимо и весомо. События развиваются стремительно — читатель сразу вводится в атмосферу напряженной жизни героев. При этом изображаются действия, поступки героя, а не его размышления. Оттого психологизм повестей аскетичен.

Категорически разрывая с нравоучительным и эффектно-романтическим построением характера, Пушкин с позиций реализма показывает, практически впервые, социальную обусловленность человека, зависимость его нравственности, поведения, миропонимания от обстоя-

тельств социального бытия, от среды, к которой он принадлежал. Эта особенность пушкинского реализма подробно была исследована Г. А. Гуковским. Он утверждал, что тенденции социологического понимания человека и общества проявляют себя в еще незрелом виде, но уже отчетливо и в «Повестях Белкина». Ученый подчеркивал, что дело заключается «вовсе не в том, что социальный признак назван при изображении того или иного героя или той или иной среды, а в том, что он есть в существе самого изображения, в том, что он строит облик изображаемой культуры, определяет всю атмосферу изображаемого мира людей и отношений, в том, что он обосновывает и объясняет психику людей, героев произведения, их характер».

Г. А. Гуковский первым указал и на то, что этот социальный подход к человеку, характерный для Пушкина-реалиста, был распространен им и на рассказчиков. Именно социальное различие рассказчиков определяет различие оценок событий и самого типа изображаемой жизни. «Эти разные аспекты действительности обусловлены, или, вернее, помечены, различием социально-культурного кругозора рассказчиков повестей». Например, Минский в «Станционном смотрителе» увиден «снизу», «с враждебным чувством социальной униженности, и глазами станционного смотрителя, рассказавшего основную часть повести мелкому чиновнику-грамотею, «титулярному советнику А. Г. Н.», и глазами самого этого чиновника. А Вырин и скромный чиновник, который «находился... в мелком чине, ехал на перекладных и платил прогоны за две лошади», вследствие чего с ним даже «смотрители... не церемонились», — это люди иного социального мира, чем те, которые повествуют и о которых повествуется, например, в «Барышне-крестьянке» и «Метели». Разумеется, мир «приказчика Б. В.» и его героя, гробовщика Адриана Прохорова, именно социально отделен от мира других повестей» [1].

Наблюдение Г. А. Гуковского, определяющее новаторство Пушкина-писателя, глубоко справедливо. Мне кажется, однако, что без должного основания подчеркивается лишь начальная стадия процесса социологизации

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, с. 294, 296, 297.

характера, постоянно говорится о нем только как о наметившейся тенденции. Я думаю, что социологический подход в «Повестях Белкина» проявлялся не в тенденции, а в полной мере. Сошлюсь хотя бы на повесть «Гробовщик» — этот маленький шедевр нового реалистического искусства, в котором именно социальная обусловленность человека определяет характер главного героя.

Напомню одну только сцену — описание прихода гостей-мертвецов на новоселье к Адриану Прохорову. «Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями, кроме одного бедняка, недавно даром похороненного, который, совестясь и стыдясь своего рубища, не приближался и стоял смиренно в углу. Прочие все одеты были благопристойно: покойницы в чепцах и лентах, мертвецы чиновные в мундирах, но с бородами небритыми, купцы в праздничных кафтанах».

Сцена эта — пример мудрого решения сложной идейно-эстетической проблемы, в ней сфокусированы все главные черты нового художественного метода Пушкина, новой поэтики. Трудно более наглядно раскрыть смысл вводимой Пушкиным социальной оценки человека. Мертвецов видит во сне Адриан Прохоров, а для него люди — это клиенты, которые бывают богатые и бедные, чиновные и именитые, выгодные и невыгодные. Заветной мечтой Адриана было похоронить богатую купчиху Трюхину, не дать своим конкурентам отхватить отличный куш. Потому восприятие им каждого покойника — социально-конкретное: бедняк в рубище, «благородные» одеты «благопристойно». Социальная структура общества опрокинута в загробный мир.

Социальная оценка человека принадлежит Адриану Прохорову. Но она совпадает с убеждениями и чиновника, который рассказывает историю о гробовщике. Таким образом, социальное понимание человека дается в повести как бы в удвоенном виде — и через Адриана Прохорова и через чиновника-рассказчика.

Нельзя не вспомнить в этой связи стихотворение 1836 года — «Когда за городом, задумчив, я брожу...» В нем мы обнаруживаем поэтическую обработку открытия, сделанного в «Гробовщике». Пушкин решительно и категорически отвергает давнюю сентиментально-романтическую традицию описания кладбища. Он показывает, как и здесь, на месте вечного покоя, люди воссоздают

модель социальной структуры общества. Поэт заходит на городское (столичное!) кладбище и видит:

Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом,
Купцов, чиновников усопших мавзолеи,
Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах...

То же социальное объяснение человека приводило к принципиально новому изображению простых людей. Пушкину чуждо умиление перед «низшими» только потому, что они низшие. Социальность убеждений помогала ему понять силу развращающих человека обстоятельств на всех уровнях общества. Ремесленники, выступая продавцами своих товаров, как купцы обманывают ближних, плутуют, жульничают. Законы эти общие, они распространяют свою власть на всех — обманывают клиентов и сапожник Шульц, и Адриан Прохоров (например, продает сосновый гроб за дубовый). Пушкин не морализирует — он объясняет характер, убеждения, нрав, поступки Адриана обстоятельствами его жизни.

Этот новый взгляд на человека позволял открывать неведомую дотоле сложность и противоречивость человеческого духа, человеческой натуры. Вспомним сцену из «Станционного смотрителя». Несчастному, раздавленному горем Вырину судьба наносит последний удар: Минский бессердечно выгоняет его из своего дома. А ведь старик пришел смиренно просить вернуть ему любимую дочку. Почти без памяти от обиды и горя он попадает на улицу. Вместо умилительных сентенций и патетических деклараций Пушкин рассказывает, что произошло со стариком на улице: «Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было».

Здесь все могущество реализма: Пушкин не унижает бедного чиновника своей жалостью и умилением его не-

счастьями. Нет личной вины Вырина в том, что он вернулся за этими проклятыми ассигнациями, вернулся после того, как естественно вспыхнуло в нем человеческое негодование оскорбленного отца, которому подло заплатили за дочь... Впервые русская литература так пронзительно и наглядно показала искажение личности враждебной ей средой. Впервые оказалось возможным не только драматически изобразить противоречивое поведение человека, но и осудить злые и бесчеловечные силы общества. Самсон Вырин — в величии своего горя и нравственного падения — бескомпромиссно судил это общество. Художественное открытие Пушкина было устремлено в будущее — оно пробивало русской литературе дорогу в еще неведомое, которое и будут открывать, опираясь на Пушкина, и Лермонтов, и Достоевский, и Толстой.

Приведенные примеры наглядно свидетельствуют, что популярная в научной литературе идея, будто целью Пушкина при написании «Повестей Белкина» было приспособление «механики» романтических повестей к нуждам реалистического изображения действительности, не обладает реальной ценностью. Совсем не в этом была задача Пушкина. Реалистически изображая русскую жизнь, он естественно и вырабатывал реалистическую поэтику. А как, собственно, может быть иначе?

Новизна повестей подчеркнута новизной их автора — Пушкин издал их под именем И. П. Белкина. Но то не было уловкой или желанием Пушкина скрыть от литературной общественности свое имя под псевдонимом. Белкин — это сквозной образ, определяющий единство всех повестей и потому играющий важную роль в их понимании. Он не просто одно из действующих лиц всех пяти повестей, но, пожалуй, самый главный образ, наивысшая художественная удача Пушкина. Он единственный, кто незримо присутствует во всех повестях; ему посвящена и специальная — шестая, а практически — первая повесть, включенная в сборник под названием «От издателя». Обстоятельство это немаловажное — оценим сам факт, что автором пяти повестей был Белкин, автором же шестой (первой!) — издатель «А. П.», то есть сам Пушкин.

Введение образа Белкина давало возможность издателю опосредствованно, но решительно вторгаться во все включенные в сборник повести. Сборник же открывался

известием, что в русской литературе появился новый писатель. До сих пор его никто не знал, но объективный факт его существования подтверждался документально — сборником его повестей. Пушкин и брал на себя почетную обязанность представить любителям российской словесности нового писателя, выступал его биографом. «Взявшись хлопотать об издании Повестей И. П. Белкина, предлагаемых ныне публике, мы желали к оным присовокупить хотя краткое жизнеописание покойного автора и тем отчасти удовлетворить справедливому любопытству любителей отечественной словесности».

Биография И. П. Белкина и по содержанию и по форме изложения была вызовом Пушкина современной ему литературе. Тема творчества — одна из важнейших в литературе европейского и русского романтизма. Образ поэта, писателя в ней трактовался в духе философской концепции романтического идеализма. Поэт представал жрецом и провидцем, отрешенным от всего земного, житейского, бытового. «Небесный дар» поэта отделяет его от толпы, от других людей. «Оракул истины» — существо, особое по природе своей, лишенное конкретных черт живой личности поэта.

Образ Белкина тем и знаменателен для Пушкина, что создание его было первой попыткой преодоления романтического понимания личности писателя и показа его как всякого человека, в обусловленности обстоятельствами жизни, истории, среды. Позже, в 1833 году, здесь же, в Болдине, Пушкин напишет стихотворение «Осень», где продолжит опыт реалистического обоснования темы творчества и поэта. Первый опыт — создание образа нового русского писателя Ивана Петровича Белкина. Образ этот полемичен, отсюда — обострение приемов его художественного воплощения.

Из романтических эмпиреев Белкин-писатель был низвергнут в быт: описывается его бесхозяйственная деятельность как помещика, его отношение к ключнице («Сия глупая старуха не умела никогда различить двадцатипятирублевой ассигнации от пятидесятирублевой; крестьяне, коим она всем была кума, ее вовсе не боялись...»), его равнодушие к результатам своего творчества (оставил после себя «множество рукописей, которые... употреблены его ключницею на разные домашние

потребы»), его «великая склонность» «к женскому полу» и т. д. Его жизненный путь также ничем не был примечателен. Родился «от честных и благородных родителей в 1798 году» (характерная подробность: Белкин ровесник Пушкина), первоначальное образование получил у деревенского дьячка, затем служил в пехотном егерском полку, вышел в отставку после смерти родителей в 1823 году и вернулся в село Горюхино. Здесь, вместо того чтобы рачительно вести хозяйство и выбивать из мужиков доходы, он занялся литературой, отдавая ей весь свой досуг... У романтиков поэт, художник стоял, одинокий, над толпой. Белкин-писатель — один из толпы. По званию своему Белкин — дворянин, по образу жизни, по образованию — это писатель, связанный с низовой Россией. Пушкин подчеркивает демократический характер вводимого им в литературу писателя.

Но это не значит, как об этом часто пишут, что Белкин — Митрофан, глупец и невежда, выступающий в маске простодушного провинциала. Он дан читателю через восприятие двух людей: своего соседа — ненарадовского помещика и своего издателя — Пушкина. Осуществлено это блистательно найденным приемом — введением письма ненарадовского помещика, к которому, как к другу Белкина, обратился Пушкин. В основе этого письма — полемическая характеристика Белкина с позиций крепостника. Письмо отражает трезвый, прозаический подход к жизни вообще, к Белкину и его делам — в частности.

Отвечая на просьбу издателя-Пушкина, ненарадовский помещик прежде всего — и это естественно для него — характеризует Белкина со стороны его хозяйственной деятельности. Он должен был констатировать, что вследствие «неопытности и мягкосердия» Белкин «запустил хозяйство и ослабил строгий порядок», заведенный его отцом. Он прогнал старосту, которым «крестьяне... были недовольны», препоручил управление имением своей ключнице. Новый староста, «выбранный» самими крестьянами, «потворствовал им». Все это возмущало ненарадовского помещика, он пытался вмешаться в дела друга, но не преуспел в этом — Белкин не слушал его.

Вся эта «обличительная» характеристика Белкина, понятная в устах рачительного и строгого ненарадовско-

го помещика, имеет и второй смысл. «Нерадивость» Белкина-помещика оказывается совершенно определенной общественной позицией. Вернувшись из армии в Горюхино в 1823 году, он отказывается от уготованной ему после смерти родителей деятельности помещика. Получив наследство, он стремится облегчить участь крестьян: помимо того, что убирает старосту, которым они недовольны, отменяет барщину и учреждает «весьма умеренный оброк». Факт этот примечательный: Пушкин подчеркивает его исторический характер: известно, что в конце десятых годов Николай Тургенев, будущий декабрист, перевел своих крестьян на оброк, что вызвало возмущение помещиков, «одержимых хамобесием». В духе Тургенева Пушкин заставил действовать Онегина и Белкина. В обоих случаях помещики-соседи, эти «архихамы», осудили такие действия.

Через несколько лет Белкину становится известно, что «число крестьян умножилось», и это вполне его устраивает.

Все это читатель узнает от ненарадовского помещика, который бранит и попрекает Белкина, узнает потому, что письмо пронизано иронией, которую уже давно заметил В. Виноградов: «...Проецированный на личность «издателя» образ «друга» Белкина только и может быть понят иронически: все оценки и объяснения ненарадовского помещика в аспекте жизнепонимания издателя приобретают комический смысл, и образ самого друга Белкина вырисовывается как комедийный тип глухого провинциала. Таким образом, письмо ненарадовского помещика отражает его собственный характер в большей степени, чем образ Белкина» [1].

Бесспорно, письмо характеризует ненарадовского помещика. Но не это в нем главное — оно прежде всего характеризует Белкина и истинного автора письма — Пушкина. Вот в чем все дело. Ирония в письме выступает как метод создания образа Белкина — человека простодушного, но себе на уме. Ирония явится и основой стиля всех повестей. Ирония, закрепленная в новелле «От издателя» за Пушкиным, и будет формой выявления его позиции, окажется его своеобразным знаком, музыкальной темой, которая пройдет через все повести.

---

[1] В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, с. 543.

Поворотным моментом жизни Белкина было его решение заняться литературой. Знаменательно, что он принял это решение после 1825 года[1]. Он не захотел быть ни чиновником, ни военным, ни истовым помещиком: в новых и трагических обстоятельствах русской жизни он избрал литературу предметом своей деятельности. Литература оказывалась той высокой трибуной, с которой можно и следовало сказать многое. Повести, по замыслу Пушкина, были первым опытом Белкина и подступом к главной книге. Такой главной книгой, в которой с наибольшей полнотой выражались убеждения Белкина и его понимание роли писателя, явилась «История села Горюхина». Здесь Пушкин заставил Белкина вплотную заняться изучением жизни крепостного крестьянства. В предисловии к «Истории» Белкин подробно обосновывает свое желание рассказать о жизни и судьбе русских крепостных крестьян. «Быть судиею, наблюдателем и пророком веков и народов казалось мне высшею степенью, доступной для писателя». Написать «Историю села Горюхина» значило для него «исполнить долг», сделать то, что нужно людям. «История» была начата Пушкиным тогда же, в Болдине. Вот почему «Повести Белкина» следует рассматривать вместе с «Историей села Горюхина», хотя это произведение и не было закончено.

Пушкин вырабатывает стиль писателю Белкину. Его основная особенность — документализм. «Историю села Горюхина» Пушкин заставляет Белкина писать, опираясь на ревизские сказки и предания, мемуарные записи своего прадеда и горюхинского дьячка. «Повести» явились обработкой услышанных им от разных лиц подлинных историй. «Выстрел» рассказал подполковник И. Л. П., «Станционного смотрителя» — титулярный советник А. Г. Н., «Метель» и «Барышню-крестьянку» — девица К. И. Т. Тем самым достигалась достоверность сказанного: все, что узнавал читатель, — это не плод воображения, не мечты, не «сон» Белкина, а быль. У Белкина есть свидетели всего происшедшего.

Авторская роль Белкина определена так: он обрабатывал услышанные в разное время рассказы. «Составляя

[1] В Горюхино Белкин вернулся в 1823 году. Первые два года занимался хозяйством, а затем весь досуг отдал сочинительству.

сии повести, мало-помалу образовал я свой слог и приучился выражаться правильно, приятно и свободно». Читая все пять повестей, следует помнить, что в каждой присутствует Белкин. Передавая чужой рассказ о том или ином происшествии, он окрашивает его своим отношением к героям и событиям. Белкинская позиция аккумулирована в слоге, в умении передать ход событий «свободно и приятно».

Роль Белкина как автора точно и тонко определена В. В. Виноградовым. «Образ Белкина, хотя бы он и был во всей своей типической полноте примышлен к повестям позднее, но, получив имя и социальную характеристику, уже не мог не отразиться на значении целого. Он должен был облечь стиль повестей новыми смысловыми оттенками, видоизменить функции отдельных композиционных частей, насыщая своей подразумеваемой или предполагаемой экспрессией весь белкинский повествовательный цикл. Как алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением, образ Белкина не мог не предопределить направления понимания текста, не мог не изменить соотношения структурных элементов в стиле повестей» [1].

6

Композиционная и стилистическая сложность повестей совсем не означает, что нужно искать какого-то тайного смысла (так, кстати, и делали, как мы уже видели, многие ученые). Пушкин не загадывал читателю загадок, не зашифровывал смысла своего произведения. Напротив, он сразу же давал ключ к своим повестям, предупредив, как надо их понимать. Начал он с того, что объявил автором повестей И. П. Белкина. Затем уточнил свою мысль — Белкин не «выдумывал», а только записывал некоторые истории, или, как он выражался, «анекдоты», от нескольких рассказчиков. Наконец, искушенный читатель не мог не понять, что истинным сочинителем повестей был Пушкин, шутливо скрывшийся за именем «издателя А. П.», который «выдумал» и Белкина и рассказчиков. Значит, у него была какая-то своя цель, свой взгляд на изображаемые события, на

[1] В. В. Виноградов. Стиль Пушкна, с. 538.

героев, на русскую жизнь, на русскую литературу, которые отличались от взглядов и Белкина и рассказчиков.

Рассказчики, Белкин, Пушкин — каждый из них по-своему — выступали в качестве «автора». Повествование велось как бы на трех уровнях — вот о чем предупреждали читателя. На поверхности оказывался «анекдот» — сюжетная история, сообщенная рассказчиком Белкину.

На втором уровне — белкинская версия и трактовка услышанных историй. Белкин так сам определил свою роль автора: «...Не умея с непривычки расположить вымышленное происшествие, я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения». Белкин как автор проявил себя и в отборе анекдотов (из множества он отобрал только пять, которые и объединил в нечто целое), и в стилистической обработке того, что слышал.

На третьем, глубинном уровне — пушкинская концепция жизни, внутренне связанная с событиями анекдотов и их оформлением в повести, объясняющая необходимость такого построения. Уже в самом таком построении есть момент «игры» Пушкина с читателем, которого приглашали к активному чтению, в ком возбуждали интерес и стремление понять замысел автора, увидеть разные уровни в повестях, разную роль их «авторов».

Таковой замысел Пушкина объяснялся положением дел в литературе, в которой господствовал романтизм. Во вторую половину двадцатых годов читатель был полонен переводными (с французского и немецкого) и русскими романтическими повестями (А. Бестужев-Марлинский, В. Одоевский, А. Погорельский и др.). Самый жанр короткой новеллы утверждали в это время романтики. Для романтической новеллы характерны герои с сильными страстями, вступающие в единоборство с противниками или с препятствиями, роковая любовь, тайны, путаница, ошибки, узнавания. Именно в эту пору романтизм стал достоянием широкого круга провинциального дворянства. Вкусы, взгляды на жизнь, на поведение человека, на его страсти, поступки и мораль — все определялось романтизмом. Романтизм становился модой, превращался в бытовое явление, он мельчал, утрачивал философскую глубину, оказывался не позицией гордой, трагически одинокой, находящейся в войне с обществом

личности, но позой ординарного человека (вспомним через несколько лет созданный Лермонтовым образ Грушницкого).

Рассказчики «Выстрела», «Метели» и «Барышни-крестьянки» подполковник И. Л. П. и девица К. И. Т. — поклонники романтической литературы, олицетворявшие и представлявшие этот массовый бытовой русский романтизм. Именно с этих позиций они и рассказывали о происшествиях, приключившихся с их знакомыми, также зараженными романтизмом. Действующие лица «анекдотов» бессознательно «заимствовали» из романтических образцов сюжеты и мотивы поведения, «разыгрывали» их в жизни, а рассказчики сообщили Белкину о том, что видели. Через Белкина в литературу возвращалось то, что совсем недавно провозглашалось романтизмом, но возвращалось в сниженном, бытовом облике, лишенном ореола высокого, патетического драматизма.

Узнавание знакомого, но преображенного втягивало читателя в «игру», предложенную Пушкиным. «Игра» эта носила многообразный характер и чаще всего связана была с неожиданными трансформациями сюжета. Читатель привык к романтическим эффектам, в повестях он ждал необыкновенного и необычайного. Пушкин использовал этот интерес читателя и соответственно его вкусам построил, например, сюжет «Метели». Необычайно венчание Марьи Гавриловны в маленькой деревенской церквушке с неизвестным ей офицером, возникшим из метели и в метель умчавшимся после венца. Какие новые эффектные события закрутят бедную Марью Гавриловну в своем водовороте? Читатель ждет развития действия с волнением. Что будет с Марьей Гавриловной дальше? А ничего особенного не будет, лукаво улыбаясь, сообщает Пушкин и обрывает «романтическое» течение сюжета. Все будет прозаически просто, успокаивает Пушкин читателя, привыкшего к эффектным событиям; пропавший муж найдется, герои встретятся вновь, узнают друг друга, полюбят и будут счастливы.

Читатель хорошо знал, что история совращения бедной девушки богатым дворянином должна кончаться печально. Читая «Станционного смотрителя», он так и настраивался, и Пушкин, используя эстетические вкусы, привязанности и ассоциации читателя, с удовольствием направляет его внимание по привычному для него руслу.

Но делает он это не для угождения вкусам читателя, а для того, чтобы неожиданностью повествования заставить его задуматься над тем, что казалось до тех пор таким простым и ясным.

Неожиданностью была крутая перемена традиционного течения сюжета. Ломая традицию, Пушкин показывал, что Дуня не была обманута, не была брошена, — она счастлива, имеет детей, живет барыней. Неожиданный для данного, традиционного сюжетного развития счастливый конец! И в то же время повесть властно настраивала читателя на печальный лад. С одной стороны, все как будто бы было хорошо, и напрасно горевал Вырин о падении и гибели сбежавшей в Петербург дочери, а с другой — почему-то при счастливом разрешении сюжета нет истинного счастья ни для Вырина, ни для Дуни: старик умер, спившись с горя, а Дуня, приехавшая на могилу отца, чувствует свою вину перед ним. Литературная «игра» с сюжетом приводила читателя к серьезным выводам.

Игра, которая допускалась и приветствовалась романтизмом, нужна была Пушкину не для создания новых романтических эффектов, не для наглядного показа приспособления романтической «механики» к реалистическому изображению, но для выявления своей позиции, для эстетического воспитания читателей в нужном ему духе. Увлеченный игрой, читатель не только улыбался, узнавая в новом старое и разгадывая замысел Пушкина, его намеки, но и проявлял интерес к дальнейшему — к чему же это все, в чем же главный смысл «Повестей Белкина»?

Узнаванию знакомых сюжетов способствовал и Белкин. Он не был литературно искушенным человеком, и потому романтизм не воспитал его эстетического вкуса. Оттого Белкин очень доверчиво относится к событиям «анекдотов», не замечая вторичности многих сюжетных перипетий и мотивов поведения героев, с присущим ему простодушием все воспринимает всерьез. Он стремится добросовестно точно передать ход событий, о которых узнал от своих знакомых, стилистически выразить чувства и переживания героев. Эта позиция давала читателю возможность чувствовать себя выше, умнее, тоньше Белкина, осознавать свое превосходство. Второй уровень повествования закреплял эстетический опыт читателя,

накапливаемый им во время чтения повестей. После белкинской канонизации анекдотов у читателя развивалось скептическое отношение к романтизму[1]. Тем самым он подготавливался к усвоению иных принципов изображения действительности, основанных на доверии к ней. Литературная «игра» Пушкина с читателем имела своей конечной целью эстетическое его «обучение», подготовку к пониманию реалистического изображения жизни.

Окончательное, так сказать, «перевоспитание» читателя и осуществлялось на третьем уровне. Позиция Пушкина выступала отчетливо в форме иронии, которая покоряла читателя, ни на миг не оставляя его во время чтения повестей. Ирония возникала из самых различных источников: из соотношения и несовпадения точек зрения Пушкина и Белкина, из самого характера развития сюжета и событий в «анекдотах», в которых герои жили (сами того не ведая и не понимая) не по воле сердца и обстоятельств, а по литературным образцам. Она рождалась из наивной веры Белкина в серьезность всего им описываемого, так педантично точно выраженной в стиле («Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена», «Запечатав оба письма тульской печаткою, на которой изображены были два пылающие сердца с приличной надписью...»). Ирония вскрывала превращение высокого романтизма в бытовое, модное явление. Ироничны все благополучные концы большинства повестей (за исключением «Выстрела» и «Станционного смотрителя»), которыми завершались «роковые» приключения героев.

Ирония убедительно раскрывала условность, абстрактность и далекость от русской жизни тех событий, которые описывались в романтических повестях[2], неспособность романтиков увидеть и изобразить подлинные

---

[1] Характерный пример: романтик Н. Полевой, рецензируя «Повести Белкина», осуждал Пушкина именно за то, что тот, используя романтические сюжеты и мотивы, «стремился увлечь читателя рассказом, в котором не было бы никаких фигурных украшений ни в подробностях рассказа, ни в слоге и никакого романтизма в содержании» («Московский телеграф», 1831, ч. 42, № 22, с. 255). Полевой понял, но не принял цели Пушкина, «обиделся» за отсутствие романтизма в повестях.

[2] А. Погорельский, например, открыто провозглашал, что в основе его повестей — «воздушные замки». А. Бестужев-Марлинский объявлял: «Но что же иное все былое наше, как не смутный сон?»

конфликты действительности, мнимость и надуманность многих противоречий, искусственность и игрушечность страстей, которые терзали героев. Но ирония не была самоцелью Пушкина, формальной игрой с читателем — иронией подрывалась вера читателя в романтическое миропонимание и философию жизни, она срывала покров романтических мечтаний, которыми прикрывалась действительность, отводя тем самым внимание читателя от подлинной русской жизни с ее реальными бедами, конфликтами, противоречиями.

Ирония освобождала читателя от романтических представлений, будто жизнью управляет случай, роковая страсть, будто необычайные события с их тайнами, путаницей, переодеваниями, узнаваниями и определяют судьбу человека, будто эффектные поступки и сложные интриги выявляют подлинную волю героя, его свободу поступать по своим желаниям. В большинстве «Повестей Белкина» Пушкин использует традиционные романтические сюжеты, мотивы, приемы, чтобы иронией вскрыть их иллюзорную власть над людьми. Героям кажется, что они, действуя по законам причудливых сюжетных перипетий, поступают свободно. В реальности жизнь и судьба каждого из них обусловлена иной и воистину властной силой, о существовании которой они и не догадываются. Именно реализм открыл эту силу — социальные обстоятельства жизни человека. Чем больше читатель понимал фиктивность власти случая, роковой страсти и т. д., тем отчетливее начинала перед ним выявляться эта подлинная сила, определявшая все поступки и думы, идеалы и убеждения — всю судьбу героев. Роль обстоятельств и вскрывалась на третьем, глубинном, пушкинском уровне повестей.

7

Читатель увидел на этом уровне Россию с разных сторон, ему открылась жизнь людей разных социальных групп. Здесь Петербург, где живет Минский, преуспевающий, богатый, видимо, не плохой человек, хотя он и выступает обидчиком Самсона Вырина. Описана Москва, но не традиционная Москва русского барства, карьеристов-чиновников и живущих на

покое аристократов и вельмож (вспомним фамусовскую Москву в «Горе от ума»), а новая, мало кому известная Москва ремесленников и мелких торгашей.

Но в центре повестей — провинциальная Россия. Здесь и «мученик четырнадцатого класса» коллежский регистратор, смотритель одной из тысяч мелких почтовых станций, бедный чиновник Самсон Вырин, и отставной гусарский офицер Сильвио, и богатые дворяне — «добрый Гаврила Гаврилович» со своей супругой Прасковьей Петровной, живущие жизнью старосветских помещиков, «медведь» и «провинциал» Берестов, прообраз будущего гоголевского Собакевича, «настоящий русский барин» Муромский, промотавший в Москве большую часть своего состояния и продолжавший «проказничать» в деревне, разводя по прихоти и самодурству английский сад и одевая конюхов английскими жокеями.

Крестьяне не были героями повестей, но Россия народная видится всюду как бы на заднем плане. Ее жизнь не могла быть вмещена в рамки небольшой сюжетной новеллы. Именно потому сразу после завершения повестей была начата «История села Горюхина».

Внешне повести связаны между собою только образом повествователя Белкина. Во всех них действуют разные герои, у них разные судьбы. И в то же время между повестями существует глубокое и органическое единство, и это единство повестей — еще одно проявление пушкинского начала. Пушкин заставил Белкина записать не случайные рассказы своих знакомых, но те, которые были тщательно и обдуманно отобраны. Они должны были помочь Пушкину поставить на общественное обсуждение волновавший многих вопрос: что обусловливало поступки человека, его убеждения и что определяло его нравственную свободу.

В «Метели» и «Барышне-крестьянке» действие развертывается в помещичьей усадьбе. Главные герои — богатые дворяне, господа того крепостного строя, который поддерживается мощью самодержавия. Крепостное право даровало им возможность жить обеспеченно, счастливо. Но счастье это предстает в повестях примитивным и убогим. Оно сводилось к сытому благополучию и безделью. Такая жизнь, лишенная высоких порывов, обедняет и обесчеловечивает человека, стирает его личность. Про Гаврилу Гавриловича нечего сказать, кроме того, что

он «добрый». В этом доме господствуют обычаи, привычки и мораль, которые тушат душевный огонь, отупляют разум. И эта жизнь властно формирует новое поколение помещиков на один и тот же безличный образец.

Дочь Гаврилы Гавриловича Маша — юная восторженная девушка, еще обуреваемая мечтами о поэтической любви. Сентиментальные и романтические книги подогревают ее чувство: она влюбляется в бедного армейского прапорщика — Владимира Николаевича. Литература, формировавшая чувство и мысли молодых людей, подняла их над пошлостью жизни, над устоями ненарадовских помещиков. Она манила «воздушным замком» счастья взаимной любви. Она даже подняла на «бунт» Марью Гавриловну, решившуюся нарушить волю родительскую, преступить социальный закон (жених-то бедный, «неровня» ей), и подвигнула на подвиг — бежать из дома, тайно венчаться с любимым. Нелепый случай все разрушил. Подсказанный романтической литературой «выход» лопнул как мыльный пузырь.

Расстроившаяся свадьба любящих, рухнувшее, казалось бы, такое близкое счастье не потрясло Марью Гавриловну. Узнав, что ее жених в отчаянии уехал в армию, был ранен под Бородином, она упала в обморок. «Однако, слава богу, обморок не имел последствия». Владимир Николаевич умер. «Память его казалась священною для Маши; по крайней мере она берегла все, что могло его напомнить: книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее». Всесильная пушкинская ирония все ставит на свои места, условный, литературный характер любовного увлечения передан стилистически — Марья Гавриловна помнила своего романтического героя, и память его «*казалась*» ей даже священной... «*по крайней мере*» она берегла его книги, рисунки, ноты, переписанные для нее...

И формальная память и этикетный характер «закрепления» памяти о мелькнувшем и исчезнувшем герое романтического приключения — все это постепенно, но все более отчетливо проявляло прозаический характер натуры Марьи Гавриловны. Чисто случайно и то лишь на одно мгновение вышла она из-под власти обстоятельств своего помещичьего бытия. Пушкин счел нужным деликатно, но в высшей степени убедительно проявить эту прозаичность Марьи Гавриловны. Я имею в виду поразительное по

тонкости пародирование поведения героини в момент наивысшего проявления романтического «бунта» — ее подготовки к побегу из родительского дома.

Побег романтической героини предваряется замечанием: «Накануне решительного дня Марья Гавриловна не спала всю ночь: она укладывалась, увязывала белье и платье...» Написав трогательные прощальные письма, она, испуганная предстоящим бегством, вела себя необычно, волновалась, отказалась от ужина, почти со слезами прощалась с родителями, уходя в свою комнату. Плача, она ожидала, пока заснут родители. Но вот роковая минута наступила: «Маша окуталась шалью, надела теплый капот, взяла в руки шкатулку свою и вышла на заднее крыльцо. Служанка несла за нею два узла». В шкатулке и «двух узлах» все дело. Никакие романтические мечтания не смогут уничтожить власти воспитания будущей наследницы ненарадовских помещиков. Даже в возвышенные минуты бегства из родительского дома навстречу счастью разделенной любви Марья Гавриловна не забывает собрать в узлы свои вещи, надеть теплый капот, прихватить свою шкатулку...

После смешного и драматического происшествия с заблудившимся женихом жизнь Марьи Гавриловны пошла по проторенной дорожке — душевная буря утихла, вспыхнувшие было искры решимости биться за свое счастье погасли. Марья Гавриловна стала жить как все, делать все, что скажут, что требует мораль ее среды. И скоро она станет копией своей маменьки. Заслуживает внимания в этой связи запись Пушкина в плане повести «Метель». Намечая сюжет, прослеживая ход событий, Пушкин особое внимание обращает на эволюцию героини. После неудачи романтического побега, пишет Пушкин, жених «едет с отчаяния в армию. Убит. Мать и отец умирают. Она помещица». В этом последнем замечании — смысл повести. Романтические мечтания и увлечения рассеялись как дым. Марья Гавриловна, воспитанная в духе незыблемых устоев помещичьего существования, быстро освободилась от эфемерных идеалов романтизма и встала на твердую почву своего социального бытия.

Когда на горизонте «помещицы» Марьи Гавриловны появился выгодный жених — молодой и богатый полковник Бурмин, о котором вздыхали все маменьки и девицы в округе, практическая и прозаическая Марья Гавриловна

на умело и ловко повела «военные действия»: «...Положила ободрить его большею внимательностию и, смотря по обстоятельствам, даже нежностию», в чем и преуспела, приведя дело к ею же самой приготовленной «развязке». Неожиданное соединение разделенных случаем мужа и жены — Бурмина и Марьи Гавриловны — счастливо для обоих. Но автор иронией дает нам понять, как прозаично, как неглубоко, как примитивно определится это счастье. Судьба Марьи Гавриловны обусловлена законами ее среды; выйдя замуж, она повторит цикл жизни ненарадовских помещиков.

В «Барышне-крестьянке» рассказано о другой и подлинно поэтической любви Алексея Берестова и Лизы Муромской. Алексей и Лиза как бы созданы друг для друга, но... уродливые обстоятельства жизни встают на пути к счастью непреодолимой преградой: их родители — люди самовлюбленные, спесивые — в ссоре. Из-за ссоры родителей молодые люди не могут встречаться, но самобытная натура Лизы «бунтует». Она хочет увидеть Алексея и познакомиться с ним вопреки воле родителей. Для этого она затевает маскарад — переодевается крестьянкой. Встреча переодетой Лизы с Алексеем, неожиданно для молодых, создает благоприятные условия для их сближения — они вдруг оказываются каждый самим собой: Лиза сбрасывает с себя личину чопорной барышни, Алексей забывает о своей разочарованности. Автор ироничен, он создает забавную ситуацию, но она подсказывает читателю нешуточные выводы: каковы же нелепость, абсурдность, уродство устоев этой среды, где единственная возможность искреннего самораскрытия личности — маскарад!

«Барышня-крестьянка» кончается счастливо. Но ошибаются те, кто объявляет повесть идиллией, — идиллия взрывается иронией. Счастливую развязку — Пушкин идет навстречу вкусам читателя — принес случай! Но случай этот выбирает Пушкин: Муромский, выехав на «куцой кобылке» осматривать имение, неожиданно сталкивается со своим недругом Берестовым. Поздоровавшись друг с другом, они готовы были разъехаться в разные стороны, да случилась беда — выскочил заяц. Берестов, по натуре охотник, спустил собак и поскакал за ними сам. Лошадь же Муромского, испугавшись, пошла вскачь и сбросила седока. Берестов вынужден был оказать

помощь пострадавшему и пригласить его к себе. «Таким образом, — серьезно замечает Белкин, — вражда старинная и глубоко укоренившаяся, казалось, готова была прекратиться от пугливости куцой кобылки». Своим счастьем молодые Берестовы оказались обязанными «куцой кобылке».

Счастливая развязка явилась и концом естественных, подлинно человеческих отношений (Алексей полюбил понравившуюся ему простую крестьянку). Маскарад кончился — началась реальная жизнь с деспотическими законами среды. На смену старикам помещикам Берестову и Муромскому приходит новая помещичья семья молодого Берестова. Круговорот жизни продолжается.

Таковы взаимоотношения человека и обстоятельств в среде господствующего сословия. Господа положения в стране, они сами создают условия своей жизни и, не замечая того, оказываются жертвами и рабами этих условий. Чувство социального самодовольства мешает им понять абсурдность своей жизни. Но Пушкин не обличает их, он смеется над ними. Они не ведают, что творят, — и пусть пребывают в своем неведении! Возмездие уже началось — оно в необратимом процессе духовного обнищания героев повестей. Пушкинская ирония помогает рождению оптимистического взгляда на ход истории.

В «Гробовщике» ставится художественный эксперимент в другой среде. Адриан Прохоров — выходец из демократической массы, он как бы на противоположном дворянству полюсе. Но и здесь абсурдность законов жизни не меньшая, чем у Берестовых и Муромских. В профессии гробовщика Адриана она проявляется с наибольшей откровенностью: его благополучие непосредственно зависит от смерти людей. Он лично заинтересован в несчастьях «своих ближних». У него есть мечта, своего рода навязчивая идея — похоронить долго болеющую, но никак не умирающую купчиху Трюхину. Мечта эта была тем сладостнее, что сулила отличные барыши. А поскольку купчиха жила в другом районе, можно было превосходно надуть своих конкурентов. Мечта эта не давала ему покоя и во сне — именно во сне она и сбывается, к великому удовольствию Адриана.

Но Адриан не изверг, не чудовище, он прозаически деловит и обыкновенен. Просто обстоятельства торгашеских отношений сделали его мораль бесчеловечной: что-

бы жить, он должен желать смерти другим, чтобы жить лучше, богаче, сытнее, он должен желать, чтобы умирало больше, чтобы в обществе свирепствовали эпидемии.

Когда соседи-ремесленники на торжественном обеде у сапожника Шульца пьют за здоровье своих клиентов-благодетелей, Адриану шутя предлагают пить за здоровье его клиентов-мертвецов. Как ни абсурдно такое предложение, оно естественно в этом абсурдном мире. Адриан сердится, но, действуя последовательно, решает назло всем позвать на новоселье своих клиентов. Так появилась в повести сцена прихода к Адриану всех «погребенных его стараниями» покойников. «Страшные» сцены с покойниками часто появлялись тогда на страницах романтических книг. Пушкин-реалист не пугает читателя — он весело смеется над происходящими событиями. Он к тому же объясняет: мертвецы привиделись во сне пьяному гробовщику. Но весь стиль повести показывает, внушает читателю, что между этим сном Адриана и явью границы размыты. Жизнь Адриана призрачна, нелепа, бессмысленна. В мире, в котором он живет, действуют не люди, а торгаши и клиенты. Здесь нет самобытных характеров, тут существуют мертвые души. В сцене прихода покойников Адриан ничем не отличается от них, потому что он тоже мертв — не физически, а нравственно. Как видим, и здесь поведение человека в данных обстоятельствах можно определить пословицей — «что посеешь, то и пожнешь». Погоня за наживой таит в себе страшное возмездие — превращение в мертвую душу.

8

В «Станционном смотрителе» и «Выстреле» проблема поведения человека рассматривается в условиях конфликта между представителями разных социальных групп, когда одна сторона выступает в роли обидчика другой. Две повести дают два разных ответа на один и тот же вопрос.

Станционный смотритель Самсон Вырин живет бедно, его желания элементарны — трудом, исполненным оскорблений и унижений, он добывает средства к существованию, ни на что не жалуется и доволен судьбой. Но в этот частный мир покоя ворвалась беда: молодой гусар

Минский тайно увозит его дочь Дуню в Петербург. Горе потрясло старика, но не сломило — он не захотел смириться и отправился в столицу за своей Дуней, разыскал Минского. Пушкин до предела обостряет ситуацию, сталкивая лицом к лицу Вырина с его обидчиком. «Сердце старика закипело...» Казалось, наступила решительная минута в жизни человека, когда все накопленные прежние обиды поднимут его на бунт во имя святой справедливости. Но «...слезы навернулись на глазах, и он дрожащим голосом произнес только: „Ваше высокоблагородие!.. сделайте такую божескую милость!..“» Вместо протеста вылилась мольба, жалкая просьба. Обидчик выпроводил старика из дома.

И Самсон Вырин смирился. Он уехал на свою почтовую станцию, запил с горя и умер. Вопрос о поведении человека в повести «Станционный смотритель» поставлен остро и драматично. Смирение, показывает Пушкин, унижает человека, делает жизнь бессмысленной, вытравляет из души гордость, достоинство, независимость, превращает человека в добровольного раба, в покорную ударам судьбы жертву.

Иной ответ на тот же вопрос дан в «Выстреле». Сильвио принадлежал к дворянству, но был беден и горд. Служа в гусарском полку, он жил по законам своей среды: был «первым буяном по армии», «хвастался пьянством», беспрестанно участвовал в дуэлях. Бедность заставляла его добиваться первого места в полку буйством, бесшабашной храбростью. И вдруг в полку появился новичок — богатый граф, который был к тому же умен, красив, весел и бешено храбр. Первенство Сильвио поколебалось, и он возненавидел графа.

Сильвио двигали мелкие и пошлые страсти. Желая унизить соперника, он однажды шепнул ему на ухо какую-то двусмысленность, и тот дал ему пощечину. Сильвио был смертельно оскорблен. После дуэли с графом судьба Сильвио круто изменилась — он вышел в отставку. Впервые у него появилась цель в жизни. Цель, одновременно недостойная — он вынашивал месть ненавистному графу — и благородная, ибо он стремился ответить обидчику. Цель эта стала определять все поведение Сильвио. Он жил в бедном, глухом местечке России. Упражняясь ежедневно в стрельбе, он выжидал момент, когда предъявит графу свое право на ответный выстрел.

Наконец этот момент наступил. Сильвио явился к нему в дом. Наслаждаясь смятением противника, он вынудил его принять предложенные им условия дуэли — опять стрелять обоим. Граф принимает предложение, проявляя моральную слабость. Так Сильвио побеждает противника еще до выстрела.

Жребий (опять счастье графу!) принес ему право первого выстрела. Но пуля, пролетев над головой Сильвио, попала в висевшую на стене картину.

И в этот момент Сильвио окончательно прозревает. Годы, проведенные под знаком отмщения обидчику, незаметно подготовили нравственное обновление. Быть может, он понял, как пошло и мелко было его желание убить счастливого противника, как недостойна человека злобная мстительность, как нелепы и гнусны дуэли... В повести нет психологического раскрытия состояния Сильвио. Есть лишь ряд последовательных действий: Сильвио начинает было целиться в графа, но отказывается от выстрела и уходит, на ходу, почти не целясь, стреляет в картину и всаживает пулю в то же отверстие, куда попала пуля графа. Сильвио показал, чего стоит человек, не пожелавший спустить вину обидчику и мужественно перешагнувший через все те нормы жизни, те идеалы, которые исповедовал долгие годы. Он отказался убивать, предоставив графа собственной его совести. Но ушел из дома графа не обиженный офицер, исполненный чувства мести, а свободный, духовно обновленный человек.

Потому закономерно сценой дуэли не кончается и не могла кончиться повесть. Из последней фразы мы узнаем о дальнейшей судьбе нового Сильвио. Он нашел более высокую цель в жизни, чем мстить оскорбившему его графу. Рассказчик повести, подполковник, сообщает: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами». Итак, Сильвио отправился сражаться за свободу греков. Таков иной ответ на вопрос о нравственном поведении человека перед лицом обидчика. Сильвио чуждо смирение. Высокая цель отмщения способствовала его духовному обновлению, обогащению личности. Смирение же, как видел читатель на примере Самсона Вырина, губило человека.

Протест, бунт, мятеж против обидчиков выпрямлял человека, приуготовляя его для иной жизни и деятельности.

Идеалом Сильвио стала свобода. Именно потому Пушкин придал своему герою черты романтического сознания и романтического поведения. На болдинском рубеже своего творчества Пушкин еще связывал проблему свободы личности с романтизмом. Но не с романтизмом ему современным, не с романтизмом поэм Байрона. (Именно о нем писал Пушкин еще в 1824 году: «Лорд Байрон прихотью удачной Облек в унылый романтизм И безнадежный эгоизм».) Пушкину был близок идеал свободной личности, отстаиваемый романтизмом декабристов, с их готовностью пожертвовать жизнью своею во имя освобождения народа, романтизмом самого Байрона, который, споря со своими героями, отверг их идеал индивидуалистической свободы и сам, воодушевленный высоким идеалом, отдал жизнь в борьбе за свободу греческого народа. Погиб за свободу греков и Сильвио.

Последняя фраза повести по-пушкински лаконична. Но лаконизм не мешал читателю пушкинского времени понимать глубокий смысл, заключенный в словах подполковника о дальнейшей судьбе Сильвио: тот читатель помнил недавние события. Современному читателю для понимания замысла Пушкина надо напомнить о тех событиях, в которых участвовал Сильвио.

Фраза — «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти...» — напоминала о некоторых важных фактах из недавней истории России и Европы. Александр Ипсиланти — греческий князь, продолживший борьбу отца (Александра Ипсиланти Старшего) с турецким владычеством. Он, как и его предшественник, ориентировался на помощь России. Этому способствовали и обстоятельства биографии Ипсиланти: он был на русской службе, принимал участие в сражениях с Наполеоном, был адъютантом Александра I. В 1820 году он возглавил тайное греческое общество «Филики Этерия», созданное в 1814 году в Одессе. 6 марта 1821 года он поднял «возмущение» против турок: с отрядами этеристов перешел Прут, вторгся в Валахию. Начавшийся поход кончился поражением. (Во многом вина лежала на Ипсиланти.) 27 июля 1821 года Ипсиланти бежал в Австрию. Оставленная им армия, разделенная на несколько отрядов, самоотверженно сражалась с турецкими

войсками. Большинство этеристов погибло. Те, кто попал в плен, вопреки обещаниям, были зверски убиты.

Смысл окончания последней фразы повести — «предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» — проясняется на фоне исторических событий.

Но в этой фразе есть и еще один намек. Движение за свободу греков под руководством Ипсиланти возникло в России, на русской земле, ориентировалось на помощь России. Но Александр I, испугавшись развития революционного движения в Европе (Испания, Греция), отказал в помощи этеристам. Более того — в момент «возмущения Ипсиланти» (март 1821 года) царь отрекся от этого движения и даже предложил Турции свою помощь. Следовательно, для русского офицера участвовать в «возмущении Ипсиланти» значило идти против политики русского царизма. Таким образом, показав героический и трагический характер Сильвио, Пушкин подчеркивал, что характер этот был порожден не романтизмом, а действительностью России, историей.

Чтобы оценить это все, вспомним, что повесть «Выстрел» писалась после подавления «возмущения» декабристов.

Художественное исследование поведения человека в тех или иных обстоятельствах определило внутреннее единство «Повестей Белкина». Это единство подчеркивалось и композицией. Писались повести не в том порядке, в каком они были размещены в составе сборника. Первым был написан «Гробовщик», затем «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», «Выстрел» и, наконец, «Метель». Вряд ли можно обосновать место каждой повести в том порядке, который был принят при издании. Но, несомненно, помещение «Выстрела» в начале цикла обосновано: поведение Сильвио должно было служить нормой, по нему оценивались поступки других героев, оно помогало видеть гибельность иного морального кодекса жизни.

В «Повестях Белкина» решался не политический, но нравственный вопрос — каким должно быть индивидуальное поведение человека перед лицом угнетающих его обстоятельств. В конкретных условиях николаевской России это был и общественный вопрос и личный — он поминутно вставал перед самим Пушкиным в его взаимо-

отношениях с обществом, с царем и жандармами. Но Пушкин не предлагал рецепта поведения, он выводил его из объективного хода жизни. Вот почему та же тема, только на материале быта и жизни крепостного крестьянства, ставилась им и в «Истории села Горюхина».

«История» не была закончена. Но сохранился план, который лаконично формулировал закономерность развития отношений между крепостными и крепостниками, между обидчиками и обижаемыми: «Баснословные времена. Правление старосты Антипа Му⟨дрого⟩. Приезд моего прадеда тирана Ив. В. Т. *Бунт* — дед мой управляет... Мужики разоре⟨ны⟩. Отец мой. Стар. Приказчик. *Бунт*. Приказчик. Мирская сходка, *бунт*» (подчеркнуто мной. — *Г. М.*). Каждый этап истории Горюхина кончался «бунтом». Рабство ведет не только к нищете и разорению. Тяжесть порабощения рождает бунт и протест. Таков закон истории, и именно он должен определять нравственный кодекс человека, если он хочет сохранить себя как личность и не пасть до положения раба и жертвы.

Тема бунта и станет центральной в творчестве Пушкина 1830-х годов. То, что было намечено, что угадано в процессе художественного исследования человека и обстоятельств русской жизни в «Повестях Белкина», получит развитие в «Дубровском», «Медном всаднике», «Истории Пугачева», «Сценах из рыцарских времен». В конце творческого пути будет написана «Капитанская дочка».



ДРАМАТИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ

1

Драматические произведения, написанные в Болдине в конце октября — начале ноября 1830 года: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы», получили в пушкиноведческой литературе странное жанровое определение — «маленькие трагедии». Правда, термин этот принадлежит Пушкину. 9 декабря, находясь в Москве, он в письме-отчете своему другу и издателю П. А. Плетневу сообщал обо всем написанном в болдинскую осень. Среди перечисленных произведений было и «несколько драматических сцен, или маленьких трагедий».

Из контекста письма и этой фразы ясно, что формула «маленькие трагедии» появилась как дополнение, смысл которого в разъяснении Плетневу незнакомого ему жанра — «драматические сцены». Пушкин отлично знал, что написал он именно «драматические сцены», но объяснять подробно, в чем своеобразие и каковы особенности этого жанра, не стал, а чтобы друг понял, хотя бы приблизительно, о чем идет речь, приписал — «или маленькие трагедии». Служебно-комментаторский характер этого определения совершенно очевиден. Не случайно в дальнейшем Пушкин не воспользовался этим термином и, издавая свои драматические сочинения, не называл их «маленькими трагедиями». И не мог назвать, ибо понятие «маленькие трагедии» лишено содержания. Трагедия как жанр имеет свои законы, и в соответствии с ними она не может быть «маленькой». А если она «маленькая», то она не трагедия. Конфликт трагедии, развитие действия, раскрытие характеров и движение героев к своей неминуемой гибели не могут решаться произвольно. Художественно целесообразные законы жанра требуют определенных

условий разрешения трагического конфликта и, естественно, определенного размера.

О болдинских драматических произведениях Пушкина написано множество работ. Большинство исследователей пользуются термином «маленькие трагедии». Но никто из них даже не попытался объяснить, что же это за жанр, созданный Пушкиным, каковы же его художественные законы. А ведь судить об этих произведениях, истолковывать их можно, только исходя из тех законов, по которым они создавались. При изучении же эпитет «маленькие» обычно опускается или рассматривается чисто формально — с количественной стороны. Выходит, что Пушкин писал трагедии, но, по присущей его художественному дару особенности, писал их лаконично, отсюда и получились «маленькие трагедии».

Иначе этот эпитет объяснял Г. А. Гуковский. В своих произведениях, писал он, Пушкин использовал «вечные» сюжеты и образы и тем самым ориентировал зрителя и читателя на «ассоциации с другими, классическими» Дон Жуанами, Скупыми... Это «дает возможность Пушкину быть столь кратким в своей маленькой трагедии: он может сосредоточить свое творческое внимание на дифференциальных признаках своего понимания темы, а остальное дать пунктиром, легким очерком, рассчитанным на то, что этот очерк заполнится красками, хорошо известными читателю заранее» [1].

Подобное объяснение причин, по которым Пушкин называл свои трагедии «маленькими», — мнимое. В самом деле: «Моцарт и Сальери» такая же «маленькая трагедия», как и «Скупой рыцарь» и «Каменный гость». Но ее тема, сюжет и образы не принадлежат к «вечным», читатель не может пополнять свои представления о героях за счет того, что ему было известно заранее, она не ориентирована на какие-либо литературные ассоциации.

Объяснение Гуковского не отвечает на вопрос, почему «Скупой рыцарь» и «Каменный гость» — «маленькие трагедии». Использование известных исторических или мифологических сюжетов и образов — закон трагедии. На хорошо известные сюжеты писали и Шекспир, и Расин, и Корнель. И от этого знания, от возможности зри-

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, с. 116—117.

теля дополнять увиденное тем, что ему хорошо известно, трагедии Шекспира, Корнеля, Расина не становились «маленькими».

Полная неясность жанровой природы болдинских драматических сочинений с особой отчетливостью обнаруживается при их публикации в собраниях сочинений Пушкина. Прежде всего следует отметить, что текстологи, следуя воле Пушкина, никогда не называют их «маленькими трагедиями». В некоторых изданиях они публикуются под рубрикой «Драматические произведения», в других под общим названием — «Драматические сцены». В десятитомном собрании сочинений Пушкина под редакцией Б. В. Томашевского на шмуцтитулах двух произведений воспроизводятся жанровые определения, данные автором при их первой публикации, — «Скупой рыцарь» (напечатан в 1836 году в «Современнике») имел подзаголовок — «Сцены из Ченстоновой трагикомедии: The Covetous Knight»; «Пир во время чумы» (напечатан в альманахе «Альциона» на 1832 год) — «Из Вильсоновой трагедии: The city of the plague». В комментариях Б. В. Томашевский не объясняет, почему Пушкин не называет свои драматические произведения «маленькими трагедиями», почему «Скупой рыцарь» назван сценами из «трагикомедии», «Пир во время чумы» — отрывком из трагедии, а жанр опубликованного «Моцарта и Сальери» («Северные цветы на 1832 год») никак не определен. Обойдя эти сложные вопросы, Б. В. Томашевский предпочел в своих примечаниях именовать все эти драматические произведения — «пьесами».

Итак: «маленькие трагедии», «драматические сцены», «драматические произведения», «пьесы»... Вряд ли можно признать положение с изучением четырех драматических произведений, написанных в Болдине, удовлетворительным, если их жанровая природа определяется столь противоречиво и неопределенно. Вот почему, прежде чем приступить к непосредственному рассмотрению так называемых «маленьких трагедий», необходимо разобраться в их жанровой природе, помня, что этот вопрос для Пушкина чрезвычайно важен, что он был решен им не сразу, что написанию этих произведений предшествовала многолетняя сложная работа.

Замысел произведений болдинского драматического цикла относится к 1826 году. Работа над «Борисом Го-

дуновым» пробудила интерес Пушкина к драматургии, послужила толчком к теоретическим размышлениям о жанровой природе трагедии. Уже в письме Н. Н. Раевскому-сыну (июль 1825 года) Пушкин поделился с ним своими представлениями об этом жанре, выразил недовольство «правилами», предъявлявшимися к трагедии теоретиками и законодателями классицизма и романтизма, высказал свое отношение к требованию «правдоподобия» в трагедии и свое понимание этого правдоподобия.

Положения, сформулированные в этом письме, Пушкин помнил и в 1829 году, когда писал предисловие к предполагавшемуся изданию «Бориса Годунова», и осенью 1830 года, когда он наконец приступил к реализации драматургических замыслов 1826 года и когда готовил статью «О народной драме и драме „Марфа Посадница“». Знакомство со всеми высказанными Пушкиным мыслями о трагедии убеждает, что поэт пришел к выводу: жанр этот в новых исторических условиях уже не может более выполнять ту великую миссию, которую он выполнял в эпохи Античности и Возрождения. В черновике предисловия к трагедии «Борис Годунов» Пушкин писал: «Создавая моего «Годунова», я размышлял о трагедии — и если бы вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал — это, может быть, наименее понятый жанр». «Предисловия», которое бы вызвало по своему новаторскому содержанию «скандал», Пушкин не написал. Об этом приходится сожалеть тем более, что недостаточно четкое представление о пушкинском понимании «наименее понятого жанра» сказалось и на истолковании драматических произведений самого поэта.

Что же отвергал Пушкин в художественной структуре классической трагедии? Прежде всего — традиционное понимание «правдоподобия». Законы жанра старались обосновать «на *правдоподобии*, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения»; «какое, к черту, может быть правдоподобие в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках. . .»

Это неправдоподобие проявляется в языке («. . .у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, произносит на чистейшем французском языке: «Увы, я слышу сладкие звуки эллинской речи»), в выполнении требований един-

ства места, действия и времени. Оттого все великие драматурги, чувствуя стеснительность правил, так или иначе их нарушали. «Посмотрите, как Корнель ловко управился с «Сидом»: «А, вам угодно соблюдение правила о 24 часах? Извольте» — и нагромоздил событий на 4 месяца» [1].

Изучение трагедии убеждало Пушкина, что история ее утверждения была и историей сочинения правил, стеснявших драматургов, и историей их постоянных нарушений.

Правила трагедии обусловливали и неправдоподобие раскрытия характеров и робость диалога героев, что вело к односторонности создания характера. «Существует еще такая замашка: когда писатель задумал характер какого-нибудь лица, то что бы он ни заставил его говорить, хотя бы самые посторонние вещи, всё носит отпечаток данного характера... Заговорщик говорит: *Дайте мне пить*, как заговорщик — это просто смешно». Оттого и происходит «это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта непрерывная ярость, разве всё это естественно?»

Гениальность Шекспира, между прочим, проявилась и в свободном отношении к правилам, в отступлении от них, в стремлении к естественности, подлинной правде характеров. Робость в преодолении «правил» ведет к художественным просчетам, к половинчатым решениям. Примером тому могут служить трагедии нового времени — классициста Альфиери и романтика Байрона. По сравнению с Шекспиром — «мелок» Байрон-трагик. «Нет ничего смешнее мелких изменений общепринятых правил. Альфиери глубоко чувствовал, как смешны речи *в сторону*, он их уничтожает, но зато удлиняет монологи. Какое ребячество!»

В эпоху Возрождения определились новые черты и особенности древнего жанра, была создана «народная трагедия». Имея ее в виду, Пушкин писал: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее?» и отвечает: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей тра-

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, изд. 2-е, т. X. М., АН СССР, 1958, с. 779.

гедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки».

Трагедия «заведовала» необычайным в жизни человека. «Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (например, Филоктет, Эдип, Лир)». Так было. Трагедия родилась на площади, а затем она «оставила площадь и перенеслася в чертоги», «трагедию народную, Шекспирову» сменила трагедия «придворная, Расинова». Пушкин отказывается «определять выгоды и невыгоды той и другой трагедии — развивать существенные разницы систем Расина и Шекспира, Кальдерона и Гете». Но смысл его исторических изучений ясен — жанр трагедии менялся, его эволюция была исторически закономерна. Трагедия все больше утрачивала свое былое значение в художественном исследовании действительности. Реальная история драматического жанра в европейской литературе XVIII и XIX веков наглядно подтверждала эту закономерность.

В новое время, утверждает Пушкин, опираясь на факты, «драма стала заведовать страстями и душою человеческою». Зрителям «занимательно» и «поучительно» «изображение... страстей и излияний души человеческой». Итак, вместо трагедии на первое место стала выходить драма, в центре которой человек и его страсти. Аналитическое исследование души человеческой и является, по Пушкину, новой задачей драматического писателя. Это исследование выдвигало требование создания нового, отличного от трагедии, драматического жанра.

Именно реалистический историзм определял в конечном счете пушкинское понимание трагедии, историческую эволюцию жанра, его отношение к проблеме трагического. Трагическое как эстетическая категория есть всегда неразрешимый конфликт, ведущий к неизбежной гибели героя. Катастрофичность судьбы человека предопределена особой природой конфликта трагедии. Задуманные Пушкиным в 1826 году драматические произведения должны были исследовать судьбу человека в новое время — от эпохи Возрождения до XIX столетия. В Западной Европе это было время, когда на историческую арену бурно выходила буржуазия, провозгласившая свободу человеческой личности лозунгом и идеалом своей борьбы за власть. Реализм и историзм позволили Пушкину по-

нять, что исповедание индивидуалистической свободы рождает драму человека уже на первых ступенях формирования буржуазного общества.

Задача писателя-реалиста в том и состояла, чтобы объяснить исторический и социальный смысл этой драмы, объяснить причины ее возникновения. Буржуазный правопорядок ниспровергал мир феодальной неволи и открывал широкие перспективы развития общества и человека. Но в то же время, по Пушкину, он не был итогом и венцом развития человечества. История не обрекала человека на бессрочное страдание. Потому в драматических сценах Пушкина нет коллизии истинной трагедии, которая предопределяла бы идейную катастрофу человека, его физическую гибель.

Пушкин-реалист понимал уже в 1825 году, когда писал «Сцену из Фауста», что страдания человека нового времени не имманентны человеческой природе. Источником бедствий являются не только социальные обстоятельства буржуазного мира, но сам человек, оттого, что предает свою человеческую природу. Историческая концепция Пушкина оптимистична, его гуманизм опирался на прочный фундамент веры в человека. Вот почему жанр трагедии не устраивал его, и он стал искать форму для своих драматических произведений. Драматический писатель, утверждал Пушкин, пишет не по «своенравным правилам», утесняющим его свободу, а находит и создает свои законы, которым и подчиняется.

В своих кратких замечаниях о трагедии Пушкин убедительно показал всю условность декретируемого многочисленными «правилами» «правдоподобия» и отверг его. Исходя из «природы» драматического искусства, он выдвигает свое требование «драматического правдоподобия», которое, при всей условности драмы как рода литературы, не противоречит реалистическому изображению жизни и человека. Оттого он отказался от соблюдения правил о единстве места, времени и действия, решая вопрос о месте происходящих событий и сценическом времени в соответствии с требованиями реализма. При этом подчеркивалась верность требованию единства действия. Занимательность, будучи первым законом драматического искусства, и единство действия должны быть соблюдены.

«Драматическое правдоподобие» должно обусловливать принцип построения характеров. Отсюда требование: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Опыт «гениев трагедии» должен быть усвоен современной драматургией. Именно они «заботились всегда исключительно о правдоподобии характеров и положений». Именно потому речь их героев естественна, она обусловлена природой изображенных характеров и правдоподобием действия и диалога. Шекспир, например, обосновывал право своих высоких героев «выражаться», когда того требовали обстоятельства, в духе «конюхов». «...Нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия как простые люди». Этот урок Шекспира помог Пушкину, когда он создавал в Болдине свои «драматические сцены».

И еще один важнейший урок Шекспира усваивает Пушкин. Шекспир «никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру». Шекспир открывал возможность создания сложных, противоречивых, но реальных, а не заданно-односторонних характеров.

Пушкин не оставил нам теоретического трактата об исторической судьбе трагедии и характере драмы нового времени; он записывал свои наблюдения, фиксировал размышления о проблемах драматического исследования действительности, волновавших его во вторую половину 1820-х годов, делал заметки для себя, в связи с практическим осуществлением своих драматических замыслов.

Что главное в этих заметках? При понимании исторически обусловленной самоликвидации трагедии как жанра он ставил своей задачей подчеркнуть важность освоения громадного художественного опыта «гениев трагедии», и Шекспира прежде всего, для драмы нового времени. Каким же должен был быть жанр этой драмы? Первый и практически четкий ответ был дан в 1825 году, когда Пушкин создал «Сцену из Фауста». В тогда же написанной заметке была сформулирована и главная

особенность этого жанра — свобода от всех правил, предъявлявшихся к трагедии на протяжении многих веков. Критически рассмотрев все эти правила, он сделал вывод: «И все это ничего не значит. Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?» Позже он не принял и романтическую систему, но отступление от правил усвоил. В тех же заметках о трагедии высказана важная мысль о типе современной драмы: «Смешение родов комического и трагического, напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений».

Итак, уже в 1825 году определился для Пушкина новый жанр — «сцена», который осуществлялся по законам, конспективно излагавшимся им в различных заметках. В 1830 году в Болдине Пушкин познакомился со сборником произведений четырех английских авторов (вышел он в Париже в 1829 году). В нем были напечатаны трагедия Генри Мильмена о скупом (Fozie), драма Вильсона «Чумный город» и «Драматические сцены» Барри Корнуола. Внимание поэта, несомненно, привлекли «Драматические сцены» Корнуола (1819): новые жанровые формы драмы современного поэта-романтика, опиравшегося на опыт Шекспира, как бы подтверждали искания самого Пушкина («Сцена из Фауста»). С одобрением, очевидно, отнесся он и к предисловию Корнуола к его «Драматическим сценам»: «Единственной целью, которую имел я в виду, когда писал «Сцены», было испытать, какое впечатление произведет стиль более естественный, чем тот, который издавна господствует в нашей драматической литературе».

Но подробное знакомство с содержанием «Драматических сцен» не могло удовлетворить Пушкина-реалиста: в основе их лежала идея власти судьбы, которая разрушала счастье человека. Исследуя людские страсти, Корнуол проявлял интерес к болезненным, патологическим явлениям человеческой психики. «Драматические сцены» Корнуола и драматические опыты Пушкина, отражая общность поисков новых жанровых форм, решительно отличались друг от друга методом изображения характеров и объяснения страстей.

После завершения работы над болдинскими драматическими произведениями Пушкин, обдумывая возможность их издания в одной книге, нарисовал титульный лист,

на котором написал: «Драматические сцены. 1830». Так созданный жанр получил наконец наименование. Но что-то, видимо, смущало Пушкина. Следы продолжавшихся раздумий запечатлелись на полях того же листа: одно над другим появилось три новых определения: «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений».

При всех колебаниях, видимо, следует отдать предпочтение первому названию — «Драматические сцены». Не случайно Пушкин сохранит это заглавие и в плане подготавливавшегося им в 1831 году четырехтомного собрания своих сочинений (издание не состоялось). Хотя нельзя забывать и о том, что до последних дней жизни Пушкин не отказывался от поисков возможных иных определений. Красноречивый пример тому — публикация в «Современнике» «Скупого рыцаря» как «сцен из трагикомедии». Подобное жанровое определение знаменательно: оно прежде всего подчеркивает отчетливо выраженную последнюю волю Пушкина не называть своих драматических сочинений маленькими трагедиями.

Трагикомедия — давно, еще во времена Плавта, сформировавшийся жанр со своими довольно отчетливыми признаками и законами. За многовековую свою историю трагикомедия претерпела значительные изменения, сохранив главные черты — смешение трагического и комического, серьезного и смешного. Успех трагикомедии в XVI и XVII веках, несомненно, отражал нараставшее требование отступления от строгого соблюдения правил как трагедии, так и комедии, от чистоты жанров, поражавших своей условностью и неправдоподобием. В трагикомедии нет высокого героя, страданиям которого сочувствует зритель. Видимо, это обстоятельство и было причиной, по которой Пушкин назвал «Скупого рыцаря» трагикомедией. Но и в данном случае проявилось свободное отношение Пушкина к жанру: из многих признаков трагикомедии один — счастливая развязка, благополучный конец — обязателен! Но его-то и нет в «Скупом рыцаре»...

Вопрос о жанре не формальный. Нельзя забывать о требовании Пушкина: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». Анализ же драматических сцен чаще всего осуществляется по законам трагедии (не маленькой, а большой!),

то есть Пушкину навязывают законы, которыми он не пользовался и власти их над собою не признавал. Это не может не отразиться на понимании изображенных Пушкиным характеров, на истолковании драматических сцен.

Сошлюсь на пример изучения «Моцарта и Сальери» двумя крупными историками литературы — И. М. Нусиновым и Д. Д. Благим. Их анализ глубоко содержателен, тонок, во многом убедителен. Но, признавая данную драматическую сцену трагедией, они оказались в плену законов этого жанра и были принуждены по ним судить о характерах главных героев. Так, Сальери оказался превращенным в высокого трагического героя. Источник трагедии Сальери, пишет И. М. Нусинов, «разлад между безграничной его любовью к музыке, его безграничным чувством гармонии и ограниченной возможностью творить эту гармонию. Этим своим разладом он трагически прекрасен. В муках этого разлада — то прекрасное недовольство собой, которое роднит Сальери с гением. Эти муки — глубоко и прекрасно человеческие» [1].

«Моцарт и Сальери», пишет Д. Д. Благой, — «вторая маленькая трагедия Пушкина — трагедия зависти». Фигура Сальери, антагониста Моцарта, исполнена «несомненного трагического величия». «Реакция его на музыку Моцарта изумительна по своей неожиданности и трагической силе» [2].

Сальери, вопреки замыслу Пушкина и реальному содержанию драматической сцены, предстает вдруг в ореоле «трагического величия». Для Пушкина не был и не мог быть «трагически прекрасным» убийца Моцарта, человек, черной ненавистью ненавидевший истинное искусство.

2

Утверждение Пушкина, что современная драма «заведывает» страстями человеческими, что зритель ждет от драматического писателя «истины страстей», получило неожиданную интерпретацию и было

---

[1] И. М. Нусинов. История литературного героя. М., Гослитиздат, 1958, с. 514—515.

[2] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., «Советский писатель», 1967, с. 629, 622, 627.

объявлено своеобразным ключом к его «Драматическим сценам». Три из них — «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость» — посвящены, писали многие исследователи, Скупости, Зависти и Любви, то есть общечеловеческим страстям. Сосредоточенность на психологическом анализе именно общечеловеческих страстей определила и использование поэтом «вечных» сюжетов и образов — Скупого, Дон Жуана, и выбор формы — трагедии, в духе французского классицизма (Расина). Так устанавливалась внутренняя связь между формой и идеей произведений: форма — трагедия (сам же Пушкин назвал их «маленькими трагедиями»!) — предопределяла психологическую разработку именно общечеловеческих страстей, а эти страсти как объект изображения обусловливали выбор формы.

«Маленькие трагедии» Пушкина «едины не только по своей форме, но и по своей идее, — отмечал И. М. Нусинов. — По своей форме они противостоят большой шекспировской трагедии, как новелла противостоит роману». Как в новелле, так и в пушкинской «маленькой трагедии» через один эпизод жизнь раскрывается с такой достаточной полнотой, что не возникает необходимости в пространных сообщениях о судьбе человека до и после конфликта. Тем самым Пушкину удалось (в отличие от всех предшествовавших ему писателей) создать особую форму трагедии — «афористическую».

Так постулируемая форма драматических произведений Пушкина — трагедия — жестко и неумолимо подчиняла своей логике их истолкование. Главным в этом истолковании оказывалось максимальное абстрагирование идей и событий, происходящих в этих сценах, рассмотрение их вне реального исторического времени, отвлеченно-обобщенное определение конфликта личности и общества. И. М. Нусинов утверждает, что Пушкин остро чувствовал именно «ту трагедию человека, которая заключается в конфликте между личным и всечеловеческим».

К чему на практике ведет такая абстракция? К тому, что при помощи сложно сконструированного конфликта «Моцарта и Сальери» Сальери объявляется и главным и истинно трагическим героем. «Трагедия Сальери — в конфликте между чувством гармонии и бессилием ее творить, между жаждой творчества и ограниченностью таланта». «Индивидуалистическое начало вступило в не-

разрешимый конфликт с социальным, а эта пропасть между «я» и «не-я» привела к фатальному разрыву между эстетическим и этическим началом, к фатальной обреченности тех эстетических ценностей, ради которых Сальери поднимает свой бунт и жажда которых является первоисточником его трагедии...» [1]

В исследовании И. М. Нусинова много справедливого, точно увиденного и понятого. Такие выводы появляются всякий раз, когда ученый с доверием относится к пушкинскому тексту. Но, к сожалению, в его работе мы обнаруживаем и заключения, которые привнесены из искусственной готовой схемы.

Белинский, кажется, первым определил идею «Моцарта и Сальери» как решение вопроса «о сущности и взаимных отношениях таланта и гения». «Сущность» эта практически сводится к «зависти», но не элементарной, а возведенной Сальери в ранг той «истины», которая подвигает его на убийство Моцарта во имя существования и процветания «всех жрецов и служителей музыки». Отказываясь от определения жанровой природы болдинских драматических произведений («Скупого рыцаря» он называет «поэмой» и «драмой», достойной «гения самого Шекспира», «Каменного гостя» — «поэмой», «дивным созданием», «перлом создания»), о «Моцарте и Сальери» Белинский пишет: это «целая трагедия, глубокая, великая, ознаменованная печатью мощного гения, хотя и небольшая по объему». Видимо, говоря «целая трагедия», Белинский подразумевал жанр; жанр этот и подсказывал истолкование произведения: главным героем называется Сальери, «лицо трагическое»; «как ум, как сознание, Сальери гораздо выше Моцарта...» При создании этого образа проявилась гениальность Пушкина, сумевшего обнаружить «глубочайшее знание человеческого сердца». Критик выделяет сцену, когда Сальери плачет, слушая «Requiem» Моцарта, и называет его «другом»: в это время читатель понимает: «убийца Моцарта любит свою жертву, любит ее художественною половиною души своей, любит ее за то же самое, за что и ненавидит...» Финал «Моцарта и Сальери» позволяет Белинскому не только высоко оценить талант Пушкина, но и подчеркнуть общий характер его произведения — стремление раскры-

[1] И. М. Нусинов. История литературного героя, с. 438, 439.

вать «тайны» сердца человеческого, изгибы его души, противоречия психики... «Только великие, гениальные поэты умеют находить в тайниках человеческой натуры такие странные, по-видимому, противоречия и изображать их так, что они становятся нам понятными без объяснений...»[1]

В истолковании «Моцарта и Сальери» Белинским есть своя правда — Пушкин действительно в драматической форме исследовал взаимоотношения Таланта и Гения. Какие-то стороны этих взаимоотношений критик справедливо подчеркнул, акцентировав на них внимание читателя. Но проблема взаимоотношений Гения и Таланта была для Пушкина одновременно и обобщенно-философской и глубоко личной. Личной потому, что она была подсказана не только общим ходом истории, но и реальными условиями общественно-политической жизни России, которые предъявляли к Пушкину определенные требования и обусловливали саму возможность существования его как поэта. Вот почему не аналитическое исследование общепсихологических основ взаимоотношений Таланта и Гения как некоего абстрактного и «вечного» феномена искусства волновало Пушкина. Решение этой проблемы определялось художественным методом Пушкина, историческим реализмом, новым этапом его развития.

Уже в конце 1940-х годов Г. А. Гуковский решительно выступил против рассмотрения болдинских драматических произведений Пушкина как абстрактных психологических этюдов, объяснив и причины возникновения концепции о повороте Пушкина-драматурга к «общечеловеческому» творчеству. «Вся эта концепция представляется мне глубоко неверной. Она построена на истолковании текста маленьких трагедий, уже потому произвольном, что оно не учитывает вопросов творческого метода Пушкина 1830 года, а следовательно, не учитывает и основного звена художественно воплощенного мировоззрения поэта на данной стадии его идейного развития. Дело в том, что темой и содержанием маленьких трагедий не является просто анализ общечеловеческих страстей или даже характеров. Во-первых, изображаемые

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., АН СССР, 1955, с. 552—560.

Пушкиным страсти и характеры для него не общечеловечны. Во-вторых, суть маленьких трагедий не столько в изображении или даже анализе страстей или характеров, сколько в объяснении их...»

Пушкин, по Гуковскому, дерзко применяет свой исторический метод к изображению «самых интимных, индивидуальных, «внеобщественных» страстей» (так называемых «общечеловеческих», например — скупости, зависти, любви), потому что они тоже историчны, «то есть зависят в своем составе и характере от исторических причин, от объективного бытия эпохи, то есть производны от среды»[1]. Оригинальность и самобытность драматических сцен в том и состоит, что Пушкин показал историзм этих общечеловеческих страстей, выдвинул новую задачу искусства — не морализировать, не заниматься олимпийски спокойным, объективным анализом этих страстей, не карать и миловать героев, но объяснять их эпохой, социальным укладом жизни, а суду писателя-историка подвергать тот уклад жизни, который формирует зло в человеке и убивает добро.

К сожалению, и после книги Г. Гуковского драматические произведения рассматриваются в отрыве от художественного метода Пушкина, всего лишь как эксперименты по раскрытию психологии избранных характеров. В 1956 году Б. В. Томашевский писал: «...Экспериментальный, опытный характер» маленьких трагедий «состоял в попытке найти пути для изображения психологического развития характеров». Поскольку в то время «психология действующих лиц разрабатывалась в относительно слабой степени», то Пушкин занялся психологическим анализом, но не в повествовательной прозе, а в драматургии, «так как издавна, еще со времен классической драматургии, именно в драме видели средство разработки «борьбы страстей»... Пушкин избрал три характера, три страсти, воплощающие основные формы «наслаждений жизни»: искусство («Моцарт и Сальери»), любовь («Каменный гость») и власть богатства («Скупой рыцарь»)»[2].

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 298, 300.

[2] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837). М.—Л., АН СССР, 1961, с. 517.

Пренебрежение к особенностям реализма Пушкина 1830-х годов является причиной стойкого сохранения в пушкиноведении (в различных вариантах) концепций о маленьких трагедиях как этюдах, посвященных анализу сокровенных человеческих страстей. Так, Е. А. Маймин полагает, что драматические опыты появились под влиянием кризисной ситуации после поражения декабристов, поскольку существует общая тенденция «независимой художественной мысли в трагические времена уходить с поверхности в глубину, начинать «подводную», тончайшую работу исследования — исследования человека и человеческого характера в первую очередь».

Маленькие трагедии и рассматриваются в русле чисто литературном — в связи с требованиями любомудров заниматься психологическим анализом. Шевырев, как и другие любомудры, «считал основными задачами поэзии задачи психологические: постижение «глубоких тайн» и «пучин» человеческой души. В середине 20-х годов, независимо от любомудров и сугубо по-своему, те же задачи ставил перед собой и творчески решал Пушкин. Именно с этим прежде всего связано обращение Пушкина к маленьким трагедиям» [1].

Тема, поднятая в «Моцарте и Сальери», хотя и не принадлежит к традиционным «вечным» и Пушкин не использовал при написании пьесы «вечных» образов и сюжетов, но именно Пушкиным она решалась как важнейшая в истории нового времени и потому по-своему может быть причислена к «вечным». В том смысле, что Пушкин в драматических сценах поставил, исследовал и решил с позиций исторического реализма вопрос, имеющий прямое отношение к судьбам искусства, к пониманию его существа и его роли в жизни человечества.

Вопрос о понимании искусства, роли и места художника-творца в обществе открыт не Пушкиным. Он давно уже существовал и постоянно и остро вставал перед каждым новым поколением писателей, художников, музыкантов. Совсем недавно его решали с позиций высоких идеалов декабристы и сам Пушкин. Вопрос этот особенно настойчиво ставили романтики — русские и запад-

---

[1] Е. А. Маймин. Философская поэзия Пушкина и любомудров. — В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. VI. Л., «Наука», 1969, с. 112, 111.

ные — в 1820-е годы. В условиях бурного развития буржуазного строя с его идеалами торгашеского, пошлого, сытого благополучия немецкие романтики усиленно разрабатывали тему: судьба художника и место искусства в обществе. В 1826 году в русском переводе С. П. Шевырева, В. П. Титова, Н. А. Мельгунова в Москве вышла книга «Об искусстве и художниках», основной текст которой принадлежал немецкому романтику Вакенродеру (впервые издана в 1797 году Людвигом Тиком с некоторыми его дополнениями). Книга эта не только излагала концепцию искусства немецкого романтизма, но и сообщала большой материал, накопленный мировой культурой, о взаимоотношениях гения и таланта (в частности, на примерах крупнейших живописцев эпохи Возрождения).

М. П. Алексеев уже в 1930-е годы обратил внимание на эту книгу, несомненно известную Пушкину. Она наглядно демонстрировала ту атмосферу, в которой Пушкин создавал своего «Моцарта и Сальери», ту актуальность и всеобщность разрабатывавшихся им проблем. М. П. Алексеев писал, в частности, что Пушкин нашел в этом сочинении по-своему поставленные и трактованные проблемы, интересовавшие поэта в «Моцарте и Сальери»: «1) проблема гениальной одаренности в противопоставлении напряженному прилежанию талантливого художника, гениальной легкости и инстинктивности творчества и сложного рационалистического процесса творческого усилия и 2) проблема зависти талантливого и прославленного мастера к побеждающей его гордыню «божественной гениальности» художника-соперника» [1]. Демонстрируя интерес Вакенродера к проблеме зависти, М. П. Алексеев напоминает его рассказ о художнике Франческо Франчиа, который умер от зависти к гениальному Рафаэлю.

Нет оснований говорить о непосредственном влиянии книги Вакенродера на Пушкина — он был не просто оригинален в своем «Моцарте и Сальери», но принципиально иначе ставил эту общую для искусства проблему и решал ее впервые с позиций реализма и историзма. В то же время учитывать тот громадный европейский

---

[1] См.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII. М., АН СССР, 1949, с. 540.

материал по этой теме, который был известен Пушкину, совершенно необходимо при анализе его драматических сцен. Введение в научный оборот пушкиноведения книги Вакенродера — несомненная заслуга М. П. Алексеева.

Первый, самый общий вывод, который можно сделать из сопоставления допушкинского понимания проблемы взаимоотношения таланта и гения и решения ее в «Моцарте и Сальери», таков: стоя на позициях исторического реализма, русский поэт и драматург переводит данную проблему из сферы отвлеченно-психологической в сферу историческую, общественно-политическую, остро-идеологическую.

Не в том вопрос, что существуют различные натуры художников («талант» и «гений»), а в том, что в реальной исторической жизни народов, государств обнаруживают себя два типа искусства, или два направления в искусстве, которые и «обслуживаются», а точнее, создаются, двумя этими типами художников. В живых противоречиях реальных художников — талантов и гениев — и выявляется частный случай общей исторической закономерности.

Пушкин, несомненно, был знаком с фактами истории мирового искусства и мог достаточно ясно представить себе особенности его развития. Складывавшаяся у него картина подтверждалась и фактами книги Вакенродера. В главе «Ученик и Рафаэль» изложен ответ Рафаэля на вопрос своего ученика, в чем «тайна» его искусства? На его просьбу «научить», чтоб он мог «уподобиться» своему учителю, Рафаэль доверительно сообщает: «Милый Антонио! Твоя пламенная любовь к живописи, твое неутомимое трудолюбие весьма похвальны; ты меня душевно порадовал, друг мой. К сожалению, я сам не могу отвечать тебе на вопрос, не потому, чтоб это была у меня заветная тайна: нет, я всей душой рад бы открыть ее и тебе и каждому, но потому, что она для самого меня остается загадкой». Пытаясь объяснить свою мысль ученику, желая, чтобы тот поверил ему, Рафаэль говорит: «Спроси певца: откуда у него взялся грубый или приятный голос? Может ли он отвечать тебе? Так и я не могу сказать, почему изображения под моею рукою ложатся так, а не иначе».

И далее следовал важный вывод: собственный «род моей живописи», говорит Рафаэль, «дала мне природа»,

«этому никакими усилиями научиться невозможно». Ученик же, поскольку он не может в картинах «передать собственного выражения, должен заняться важным и полезным делом — следовать за образцами, которые «заслуживают подражания»[1]. Так определялся водораздел между талантом и гением — талант создает искусство, которому *можно научиться*. Степень таланта, масштаб трудолюбия обусловливают различные результаты творчества. Гений — это дар природы, а не результат обучения и трудолюбия (естественно, трудолюбие присуще в еще большей мере и гению); его творческая деятельность — *всегда открытие нового*.

Гения прежде всего отличает высокое чувство ответственности перед искусством. Органически и непосредственно понимая свой громадный дар, он единственной целью своей деятельности ставит само искусство, понимая, что оно, это искусство, в силу особенных, только ему отпущенных возможностей и средств познания и открытия мира, может быть «полезно» современности, будущему, всему человечеству. Подобная деятельность в реальных общественных и социальных условиях порождала остро-драматическое противоречие: людям в действительности нужно прежде всего именно это высокое искусство, способное открывать им неведомое, вооружать новым знанием жизни, самих себя, способствовать их счастью и утолению истинно художественных потребностей. Но на практике, в процессе борьбы за благополучие, для повседневного потребления люди чаще предпочитают искусство, которое не требует усилий для понимания и приятно их «обслуживает».

Данное противоречие обусловливало различие судеб художников в обществе: одни оказывались баловнями, преуспевающими, другие, как правило, изгоями, непризнанными. Это положение проявлялось всегда конкретно-исторически в реальных условиях данного социально-политического строя.

Остроту этой закономерности в развитии искусства Пушкин чувствовал на себе. Он знал, что в силу своего дара именно он может открыть «тайну времени», может

---

[1] Вакенродер. Об искусстве и художниках. Размышление отшельника, любителя изящного, изд. Л. Тиком. М., 1826, с. 29—30.

быть полезен и нужен народу, своим современникам, а его гнали, преследовали, осуждали, и не только царь и жандармы, но и «таланты» вроде Булгарина и многие критики. Биографическое начало является ядром всей эстетической концепции «Моцарта и Сальери». Но биографические аллюзии чужды драме — в ней Пушкин решал проблемы исторические и общественные.

3

История взаимоотношений Моцарта и Сальери, о которой писали в 1820-е годы, была известна Пушкину. Она привлекла внимание поэта и своим драматизмом и четкостью конфликта таланта с гением, поскольку гениальность Моцарта была очевидной для всех. Задача состояла не в сценическом воспроизведении жизни двух известных музыкантов, а в драматическом исследовании психологического и исторического характера отношения таланта к гению на примере судеб художников нового времени.

Проблема эта, в сущности, одностороння, она существует именно для таланта — как ему строить свои отношения с гением. Для гения такой проблемы нет. Вот почему центральное место в драматических сценах занимает Сальери. Начинается действие с кульминации, с провозглашения выстраданной Сальери мысли:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше.

Эти первые слова Сальери раскрывают нам сильную и гордую натуру. Своеобразное богоборчество сразу же определяет исторический характер его личности — он сродни типу ожесточенно и решительно действующих людей, чья индивидуалистическая философия формировалась социальными условиями нового времени. Прямым продолжением этого признания будут слова Сальери, которые он скажет позже: «Нет! не могу противиться я доле Судьбе моей: я избран, чтоб его Остановить...» Сальери чувствует себя избранником, имеющим право по своей воле восстанавливать нужную ему правду на земле, дерзко упрекать небо в несоблюдении справедливости.

Начав драматическое исследование характера Сальери с воссоздания конкретно-исторических черт его личности, Пушкин затем развертывает историю формирования Сальери-музыканта. Исходный момент его биографии — любовь к искусству («Родился я с любовию к искусству»), природное чувство красоты и гармонии музыки. Страсть эта заставила его с детства отвергнуть «праздные забавы», отречься от наук, чуждых искусству, и предаться «одной музыке». Шли долгие и трудные годы учения. Итог был счастливым: «Преодолел Я ранние невзгоды. Ремесло Поставил я подножием искусству».

Сальери не просто откровенен — он утверждает правду своего пути, по его убеждению — единственную правду воспитания «жрецов искусства».

Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить...

Об этом подвижническом пути Сальери в искусстве хорошо сказал Даниил Гранин. Сальери стремится стать творцом. Но «способность творить ему не была дана, он добывал ее, вырабатывал... Что-то величественное, даже героическое есть в этом противоборстве человека с Природой, с ее приговором. Может быть, это первый образ человека, не желающего подчиниться извечному закону неба». «Усилия его достойны восхищения, и результат их грандиозен. В глазах людей, для самого Моцарта, Сальери — избранник счастливый, гений, как и Моцарт. Сам Моцарт твердит в счастливые минуты мотив Сальери из «Тарара». Моцарт вовсе не думает льстить: упоминание об этом вырывается непроизвольно. Для окружающих Сальери — один из посвященных. Если б они знали, что он сам сотворил себя, что это не самородок, а камень, превращенный в золото, не чудо, а наука, не дар, а труд. Кто знает, может быть, и впрямь Сальери имеет право на большее уважение, чем Моцарт, которому гениальность досталась даром?»[1] Вопрос не только

[1] Даниил Гранин. Священный дар. — «Новый мир», 1971, № 11, с. 184, 185.

риторический, но и лукавый. Д. Гранин хочет, чтобы читатель сам решительно предпочел самородок простому камню.

Слова Сальери: «Я стал творить» — не должны обманывать. Деятельность талантов — это ведь тоже творчество, и, как всякое творчество, оно приносит радости победы, «восторг и слезы вдохновенья» и горечь поражения. Но прислушаемся к интонации: «Я стал творить...» Слова эти немыслимы в устах Моцарта.

Все дело в том, как понимает искусство Сальери. По его словам, искусство — это сумма правил, которые можно выучить, некая тайна, секрет, которым можно овладеть. Его творчество — наука творить, овладевая ею, он неминуемо убивает истинное искусство («Звуки умертвив, Музыку я разъял, как труп»). Сначала, следуя образцам, Сальери добился первых успехов. Но остро чувствуя искусство (природный дар), он понял — после прихода Глюка нужно переучиваться. Появился новый образец, которому и должно было теперь следовать, открылись «новы тайны», которыми предстояло овладеть. И он «пошел» «вслед за ним», уничтожив все свои прежние сочинения, пошел «безропотно»: «Усильным, напряженным постоянством Я наконец в искусстве безграничном Достигнул степени высокой».

Таков, по Сальери, путь в искусство. Но зачем ему это искусство? К чему он затрачивает столько трудов и усилий? На первом, начальном этапе своей музыкальной биографии, когда только «стал творить», Сальери сочинял музыку «в тишине» и «в тайне», «не смея помышлять еще о славе». Еще не смея... Но сладостный ее призрак уже манил... Это была цель — заветная, тайная. И он ее достиг: «Слава Мне улыбнулась; я в сердцах людей Нашел созвучия своим созданьям. Я счастлив был: я наслаждался мирно Своим трудом, успехом, славой... также Трудами и успехами друзей...» В этом словечке «также» — весь Сальери.

Сальери превратил искусство в ремесло, в дело, посредством которого он утверждал себя в мире, добивался благополучия, отвоевывал свое счастье, как он его понимал. Между Моцартом и Сальери непреодолимая пропасть — Моцарт служит искусству, Сальери заставил искусство служить себе, сделав его орудием своего само-

утверждения. Самоутверждение же в обществе нового времени требовало первенства. Так рождался особый тип зависти таланта к гению — *ненависть* к тому, кто первенствовал по никем не освященному праву гения [1].

Сведение искусства к ремеслу приводило к отчуждению Сальери от искусства. При умении чувствовать «силу гармонии» и любви к искусству понимает его Сальери примитивно и бедно. Поскольку он верит, что искусство — это то, чему можно научиться, что оно есть результат труда, Сальери убежден, что цель искусства приносить «пользу». Он возмущен несправедливостью, «Когда священный дар, Когда бессмертный гений — не в награду Любви горящей, самоотверженья, Трудов, усердия, молений послан — А озаряет голову безумца, Гуляки праздного...» И потому считает себя вправе «остановить» Моцарта, ибо

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.

«Полезное» искусство делают «жрецы, служители музыки», подобные Сальери. Моцарт же — это вспышка гения, и только. В своих выводах Сальери откровенен:

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

В этих надменных обвинениях и угрозах гению раскрывается страшная бездна бездуховности, бесчеловечности, озлобленности Сальери. Любовь к искусству, чувство гармонии, талант помогают ему угадать в Моцарте гения, делают возможным признание, что Моцарт его «восторгом дивно упоил». Но сама природа высокого и вдохновенного, исполненного гуманности искусства чужда Сальери. Потому-то Моцарт может возмутить в нем и ему подобных «чадах праха» лишь «бескрылые

---

[1] См. у Г. А. Гуковского: «Дело не просто в зависти к большому таланту, а в ненависти к эстетическому бытию, остававшемуся всю жизнь чуждым Сальери» («Пушкин и проблемы реалистического стиля», с. 305).

желанья». Объятый гордыней, Сальери, однако, понимает, что ему недоступны «райские песни», что он глух к истинно прекрасному, что неспособен он отозваться на возвышающие душу призывы гения. Это понимание и рождает у Сальери ненависть и жажду мести. «Осьмнадцать лет» носил он яд, готовый расправиться с врагом-соперником, но ждал:

Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.
И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь — пора! Заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Сколько категоричности, злобной мстительности и цинизма в этих признаниях низменной души, какая ненависть к светлому гению, какая готовность уничтожить того, кто выше его, прекраснее и духовно богаче.

Пушкин не случайно отказался от первоначального заглавия — «Зависть». Оно уводило бы читателя в мир отвлеченно-психологических страстей. Зависть Сальери — это ненависть таланта новой эпохи, когда философия индивидуализма формировала сознание деятелей во всех областях духовной жизни общества.

Сальери преступал нравственный закон — он считал себя принадлежащим к племени избранных, «право имеющих». Эстетическое и этическое начала у Сальери искажены временем. Его отношение к гению дано Пушкиным в предельном обострении. Талант не обязательно должен убивать гения. Но драматическое исследование судеб современного искусства, психологический и исторический анализ типа сознания Сальери показывали неизбежность конфликта таланта с гением, возможность его трагического разрешения. В заметке «О Сальери» Пушкин писал: «Завистник, который мог освистать «Дон-Жуана», мог отравить его творца».

Замкнутому, занятому собой, погруженному в свой мрачный и тайный замысел Сальери противопоставлен открытый, веселый и щедрый Моцарт. Его появление в пьесе знаменательно — идя к Сальери, чтоб познако-

мить друга с новым своим сочинением, он неожиданно был увлечен происшествием — старик скрипач играл в трактире арию Керубино из его, Моцарта, оперы «Свадьба Фигаро». Получив удовольствие от игры слепого скрипача, Моцарт приводит его к Сальери: «Чтоб угостить... его искусством». Эпизод этот важен: в нем проявляется отнюдь не тщеславие, а непосредственный демократизм великого музыканта [1].

Моцарт вступает в действие после того, как мы услышали из уст Сальери его характеристику: «бессмертный гений», «безумец» и — гуляка праздный. Моцарт действительно нарушает представления Сальери о должном поведении гения — он входит не на котурнах, а по-мальчишески, нарушая этикет, приводит с улицы нищего музыканта. Так мы знакомимся с реализацией пушкинского метода построения характера, в котором важную роль играет «компрометация» героя. «Компрометация» и помогает выявить существенные черты личности Моцарта: искренность, его детскость, наивность, веру в жизнь и окружающих его людей. Он говорит «непринужденно, как в жизни», не боится уронить своего сана Гения, не нуждается в этикетной форме его проявления. Через несколько минут после встречи Сальери, взволнованный услышанным новым сочинением Моцарта, считает себя вправе поучать гения, осуждать за непосредственность и демократизм: «Ты с этим шел ко мне И мог остановиться у трактира И слушать скрыпача слепого! — Боже! Ты, Моцарт, недостоин сам себя». «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я». Моцарт не может принять подобный тон и отвечает иронически, но с покоряющим добродушием: «Ба! право? может быть... Но божество мое проголодалось».

«Компрометация» героя сразу же вызывает доверие к Моцарту, к нравственно чистой и человечной его натуре.

Моцарт живет музыкой и служит искусству бескорыстно и бескомпромиссно. Он весь в чудном мире гар-

---

[1] Заслуживает внимания история оперы «Свадьба Фигаро». Она была восторженно встречена демократической публикой Вены в 1786 году, но, не признанная придворно-аристократическими кругами, скоро сошла со сцены. Через пять лет Моцарт слышит одну из арий оперы в исполнении уличного музыканта. Вот почему так обрадовала его эта встреча.

монии; не таясь, радуется жизни, — наслаждаясь и игрой слепого скрипача и возможностью поделиться с другом своими замыслами, своими новыми сочинениями. Он не понимает тех, кто увлечен в искусстве «презренной пользой». Для него цель искусства — само искусство. И в этом позиции Моцарта и Пушкина совпали.

В ту же болдинскую осень, готовя статью о драме М. Погодина «Марфа Посадница», Пушкин писал: «Между тем как эсфетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностию и обширностию, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда; мы все еще повторяем, что *прекрасное* есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть *польза*».

Исторически это было решительным выступлением против эстетики классицизма и его эпигонов. Но были у Пушкина и другие основания для отрицания старых и давно изживших себя понятий. Вспомним, что именно во вторую половину 1820-х годов Пушкин несколько раз выступал против этого постулата классицизма, резко выражая нетерпимость к требованиям «пользы» от искусства. Потому характерна в данной заметке фраза — «мы все еще повторяем...» Она требует объяснения.

«Мы все» — это современная Пушкину критика и светская читающая публика, которая после декабрьских событий 1825 года стала проявлять особый интерес к литературе, да так активно, что Пушкину приходилось отстаивать свою независимость. В стихотворении «Чернь», напечатанном в 1829 году, он писал:

И толковала чернь тупая:
«Зачем так звучно он поет?
Напрасно ухо поражая,
К какой он цели нас ведет?
О чем бренчит? чему нас учит?
Зачем сердца волнует, мучит,
Как своенравный чародей?
Как ветер песнь его свободна,
Зато как ветер и бесплодна:
Какая польза нам от ней?»

Это программа тех, кого Сальери называл «чадами праха». Оттого так много общего в понимании искусства «чернью» и Сальери. «Чада праха» не только ждали от Пушкина дидактического морализма. Они усвоили идею

«пользы» искусства, и, требуя этой «пользы», они диктовали Пушкину программу, чувствуя себя выше поэта, ибо он не знал «цели» искусства, а они ее знали и потому могли предъявлять требования, могли свободно давать заказ — что́ должен он делать для них!

«Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй.
Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны. . .
. . . .
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя».

Вот чем на практике оборачивалось требование «пользы» — это было зловещей антинациональной и антинародной программой ликвидации искусства. Вот почему фактом гражданской борьбы Пушкина за спасение искусства было это стихотворение, актом личного мужества поэта, который с гневом и презрением дерзко бросал в лицо аристократической черни свой ответ:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы как гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры;
Довольно с вас, рабов безумных!

Искусство и общество, литература и народ, художник и родина — проблемы важнейшие для искусства. В конечном счете и чаще всего проблемы эти сводились к решению вопроса о роли и месте поэта в обществе. Естественно, его решение зависело от многих причин и обстоятельств общественной жизни той или иной страны. Но человечество знало уже и полярно противоположные ответы — художник служит только искусству, не думая о судьбе родины и народа; художник все силы души и таланта отдает служению «пользе общей», гражданской борьбе за свободу. Соответственно создавались «чистое искусство» и искусство, навсегда связавшее свою судьбу с судьбой освободительной борьбы.

Пушкин утверждал новое понимание старого, но вечно живого и остро-злободневного вопроса: не может быть чистого искусства! Искусство, предающее интересы человека и человечества и занятое обслуживанием самого себя, перестает им быть. В непосредственном же подчинении поэтического творчества гражданскому служению он видел недооценку поэзии. В посвящении А. А. Бестужеву поэмы «Войнаровский» Рылеев писал о своих стихах:

Как Аполлонов строгий сын,
Ты не увидишь в них искусства:
Зато найдешь живые чувства, —
Я не Поэт, а Гражданин.

Пушкин понимал, почему могла появиться формула Рылеева — «Я не Поэт, а Гражданин», но принять ее не мог. В конечном счете за ней стояла мысль, что настоящего поэта отличает именно гражданское служение, которое он может осуществлять и средствами неполноценного искусства. Подобное противопоставление, по мысли Пушкина, незаконно: он и ценил «Войнаровского» именно за то, что благодаря настоящему искусству поэт смог справиться с задачей и раскрыть «живые чувства».

Истинное искусство всегда гуманно, всегда отстаивает интересы человека, его свободу, его счастье. Вот почему Пушкин не принимал искусства «пользы», утилитарной поэзии. Он настойчиво повторял свою любимую мысль: «Поэзия... по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя». Заметим — «по своему высшему, свободному свойству...»

Отстаивать верность своему священному дару и значило исполнять гражданский долг. Независимость нужна была Пушкину, чтобы служить делу свободы средствами, подвластными только высокой поэзии.

Почти одновременно с написанием драматических сцен Пушкин готовил предисловие к последним главам «Евгения Онегина», в котором писал: «Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не стареет, не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарелись и каждый

день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежими и вечно юны».

К этим «истинным поэтам» принадлежали Моцарт и Пушкин. Проблемы, решавшиеся Пушкиным при создании образа Моцарта, были важнейшими в его творчестве 1830-х годов. Борьба Пушкина за право поэзии своими, только ей присущими средствами служить человеку, народу, человечеству понималась и одобрялась передовыми людьми России.

Гоголь писал о Пушкине: «Зачем он дан был миру и что доказал собою? Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше, — что такое поэт, взятый не под влиянием какого-нибудь времени или обстоятельств и не под условьем также собственного, личного характера, как человека, но в независимости ото всего; чтобы, если захочет потом какой-нибудь высший анатомик душевный разъять и объяснить себе, что такое в существе своем поэт, это чуткое создание, на все откликающееся в мире и себе одному не имеющее отклика, то чтобы он удовлетворен был, увидев это в Пушкине. Одному Пушкину определено было показать в себе это независимое существо, это звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе». «Пушкин слышал значенье свое лучше тех, которые задавали ему запросы, и с любовью исполнял его» [1].

Только потому, что Пушкин художественно раскрыл высокий смысл истинной поэзии, показал, что́ может дать народу «священный дар» поэта, его поэзия, не старея, всегда сохраняя юношескую силу и энергию, оказывалась нужной каждому новому поколению русских людей, на различных этапах истории России. От имени своего поколения Герцен свидетельствовал, что поэзия Пушкина в тяжелую эпоху николаевской реакции вселяла в души людей веру и надежду, помогая современникам определить свое место в жизни. «Только звонкая и широкая песнь Пушкина раздавалась в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, полнила своими мужественными звуками настоящее и посылала

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, М., АН СССР, 1952, с. 381—382.

свой голос в далекое будущее. Поэзия Пушкина была залогом и утешением» [1].

В речи, посвященной открытию памятника Пушкину, Тургенев утверждал, что каждый, кому открывалась поэзия Пушкина, становился «более русским и более образованным, более свободным человеком. Пусть это последнее слово не удивит вас, мм. гг.! В поэзии — освободительная, ибо возвышающая, нравственная сила» [1].

Создавая образ Моцарта, Пушкин отстаивал свое программное понимание искусства. Но художественное исследование обстоятельств и условий реализации гением своих возможностей приводило к суровым и драматическим выводам. Отношение таланта к гению, определяемое завистью — ненавистью, закономерно приводило к убийству Моцарта. Исторический реализм открывал Пушкину неминуемость такого разрешения конфликта.

Сальери, как мы помним, сформулировал свою позицию с категорической ясностью — «остановить» Моцарта необходимо, — «не то мы все погибнем». В этом конфликте Моцарт обречен. На стороне Сальери и ему подобных «жрецов» — активность, порождаемая жаждой первенствовать, получать награды за труды, за процветание «полезного» искусства; ненависть, питаемая индивидуализмом; способность к предательству; жестокость бездуховной натуры, готовой сладострастно признавать себя ничтожным «чадом праха» и за это именно злобно мстить создателю «райских песен».

Сцена отравления потрясает доверчивостью и беззащитностью Моцарта и вероломством, нечеловеческим хладнокровием убийцы. Моцарт играет другу свое последнее произведение — «Requiem», а друг этот, только что бросивший в стакан Моцарта яд, слушает его музыку с наслаждением и вдруг плачет!

О, эти слезы Сальери! Сколько о них написано! Именно они и давали возможность говорить о «трагически-прекрасном» характере Сальери. Напомню одну из та-

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. 7. М.—Л., АН СССР, 1956, с. 214—215.

[2] «Русские писатели XIX века о Пушкине». М.—Л., ГИХЛ, 1938, с. 325.

ких оценок этой сцены: «Заставив Сальери уже после того, как он отравил Моцарта, впервые проливать слезы, Пушкин как бы говорил: кто плакал впервые в своей жизни, слушая «Requiem», тот мог осознать беспримерность своего преступления против Моцарта, преодолеть в себе завистника, прийти к осознанию своей посредственности и дойти до того предела отчаяния, которое явилось бы справедливым возмездием за совершенное им преступление против искусства» [1].

Отчего же плачет Сальери? Его слезы — это уже известный нам прием «компрометации» героя. Пушкин отрицал принципиально одностороннее изображение характера, высмеивал тех, у кого «заговорщик говорит: *Дайте мне пить*, как заговорщик». Сальери, убивая Моцарта, убежден, что он исполняет свой долг; преступая нравственный закон, он ощущает себя избранной натурой; вливая яд, он остается талантливым композитором, который не только добился славы и признания, но и одарен от природы чувством гармонии, способностью наслаждаться музыкой.

Отравив Моцарта, Сальери слушает его «Requiem». Но он оказывается не в силах сдержать своего смятения и волнения — и плачет. Слезы помогают увидеть его обыкновенным человеком, а не воплощением злодейства. Они подчеркивают чуткость его натуры к восприятию прекрасного. Плачущий Сальери — это громадное художественное открытие Пушкина. Им создан характер нового времени — талант, искренне наслаждающийся творениями гения и убивающий гения; это символ жестокости и бесчеловечия общества, породившего эгоизм как необходимую форму самоутверждения человека [2].

В ответ на вопрос Моцарта — «Ты плачешь?» — Сальери отвечает: «Эти слезы Впервые лью...» Это ложь. Он

---

[1] И. М. Нусинов. История литературного героя, с. 514.

[2] Пушкину довелось хорошо узнать венценосного убийцу, способного к сентиментальному чувству. Вспомним историю с Полежаевым, широко известную тогда. Осенью 1826 года, после казни декабристов, Николай праздновал в Москве свою коронацию. Полиция доставила ему поэму Полежаева «Сашка». Возмущенный вольнодумством, царь приказал арестовать и привести к нему автора — студента Полежаева. Заставив его прочесть вслух свою поэму (характерная деталь!), Николай приказывает сдать Полежаева в солдаты. После объявления приговора Николай подошел к Полежаеву и... поцеловал его в лоб!

сознательно обманывает Моцарта, но странно, что обманулись исследователи, постоянно подчеркивающие, что Сальери плачет впервые. В монологе, с которого начинается драма, Сальери признается, что уже с детства в нем проявлялась способность испытывать сладкое волнение от музыки: «Звучал орган в старинной церкви нашей, Я слушал и заслушивался — слезы Невольные и сладкие текли». Слезы смягчали, очеловечивали эгоистическую, мрачную, рассудочную натуру Сальери.

Но последние слезы не только раскрывают чуткость Сальери к гармонии. Плача, он говорит, что ему «и больно и приятно». Приятно, конечно, оттого, что «будто тяжкий совершил я долг, Как будто нож целебный мне отсек Страдавший член!» Отсечена была зависть-ненависть — Моцарт отравлен, опасный гений «остановлен». Но — «больно». Отчего же больно Сальери слушать музыку Моцарта? Угрызения совести? Это исключено для такого человека, как Сальери. Боль заставила — и это действительно впервые — стыдиться слез своих; он говорит: «Друг Моцарт, эти слезы... Не замечай их».

В слезах этих не только сладкий восторг от гениальной музыки, но прежде всего боль бессилия. Сальери поражен страшной мыслью — он исполнил «долг» и отравил Моцарта, своего врага, но музыка Моцарта осталась. Истинное искусство убить нельзя. Оно бессмертно — именно оно, это ненавистное ему искусство, которому нельзя научиться. Драму бессилия тех, кто считает себя вправе «останавливать» гения, изобразил Пушкин в судьбе Сальери. Именно здесь, в финале, отравив Моцарта, Сальери терпит и окончательную идейную и нравственную катастрофу.

Моцарт со свойственной ему непосредственностью, вспоминая о Бомарше, приятеле Сальери, спрашивает: «Ах, правда ли, Сальери, Что Бомарше кого-то отравил?» Сальери отвергает этот слух: «Не думаю: он слишком был смешон Для ремесла такого». Убийство названо ремеслом — редкая последовательность убеждений отличает Сальери! Это суждение должно контрастно подчеркнуть значительность и величие задуманного им плана. Моцарт отвечает иначе, изящно, но твердо, с позиций своей светлой веры в священный дар художника: «Он же гений, Как ты да я. А гений и злодейство — Две вещи несовместные. Не правда ль?»

Мысль эта неожиданна для Сальери. Она его ободряет в преступном намерении — Моцарт щедро причислил его к лику гениев — и он твердой рукой бросил яд в стакан друга.

Однако, оставшись один после ухода Моцарта, Сальери вновь возвращается к мысли о совершенном им преступлении, пытаясь оценить его. Он вспоминает слова Моцарта, желая с их помощью оправдать себя. Я гений, рассуждает Сальери, так сказал сам Моцарт. Как же расценить убийство? Трезвая мысль подсказывает ответ — если гений и злодейство несовместны, значит Моцарт «прав, И я не гений?» В смятении Сальери пытается отвергнуть суд Моцарта и оправдать себя опровержением истины бывшего друга. Да, он, Сальери, убил, но убил, исполняя свой долг во имя искусства, и потому, даже совершив «злодейство», он остается гением. Он ищет подкрепления этой своей мысли в историческом примере:

Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Утверждение Моцарта точно, просто и естественно, как сама правда. У Сальери нет такой правды — он стремится защитить и оправдать себя ухищрениями ума, судорожно хватаясь за легенды и сказки «тупой, бессмысленной толпы». Но оправдания нет. И преступление Сальери по всей логике развернувшихся перед нами событий предстает как злодейство. И ничем иным убийство гения быть не может.

Беззащитный и доверчивый Моцарт предчувствует свою гибель. Предчувствие материализовалось в образе черного человека. Он пришел лишь заказать «Requiem». Более не появляясь, он стал «преследовать» Моцарта:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

Но не смог помешать творчеству — Моцарт пишет свой «Requiem» свободно и вдохновенно.

Черный человек повсюду гнался тенью и за Пушкиным. Он предвещал поэту неминуемую гибель.

Но урок, извлеченный из художественного изучения конфликта Сальери и Моцарта, был оптимистичным. Обстоятельства времени, в которых жил Пушкин, сулили ему борьбу. Здесь же, в Болдине, он окончательно сформулировал сложившийся идеал: «Есть упоение в бою...» Уже сама жизнь на краю мрачной бездны, с постоянной угрозой гибели, таила «неизъяснимы наслажденья». Они безгранично умножались творчеством.

Создавая новый жанр — драматические сцены, — Пушкин вырабатывал и новые законы драматического искусства. Их и должно исследовать. Болдинские драматические сцены — это важнейший этап в становлении и развитии пушкинского исторического реализма. Они открывали еще не известные искусству возможности художественного объяснения и исследования человека и судеб человечества в новую, буржуазную эпоху. Реалистическое искусство не только вскрывало драму человека этой эпохи, но и позволяло догадываться о путях ее преодоления. Драматические сцены обнаруживают конкретное содержание и смысл того понятия, которое мы называем всемирностью Пушкина.

4

«Сцена из Фауста» — одно из малоизученных произведений Пушкина. Оттого нет ясного представления ни о ее жанре (научная литература дает самые разноречивые определения), ни о ее соотношении или связи с трагедией Гете «Фауст», нет и убедительного раскрытия содержания и смысла «Сцены», объяснения причин, побудивших Пушкина написать ее в 1825 году, и места ее в ряду других сочинений поэта. Противоречивость истолкования, парадоксальный и взаимоисключающий характер оценок «Сцены» — ее называют «трагедией» и лирическим стихотворением, «дивнохудожественным» творением и «забавой» поэта, глубоко философским сочинением и простой иллюстрацией настроений Пушкина в пору жизни в Михайловском и т. д. — все это делает ее загадочной.

В действительности «Сцена из Фауста» лишена какой-либо загадочности или неопределенности — и то и другое появилось в результате столетнего ее изучения. В самом деле: уже само заглавие дает довольно четкое представление о жанре «Сцены» как формы драматического произведения. Название подтверждается и ярко выраженной драматургией произведения и развитием в нем действия. Именно быстрое развитие действия, обрисовка характеров главных действующих лиц — Фауста и Мефистофеля, остро-динамический диалог — все осуществлено в «Сцене из Фауста» по законам драматургии.

Белинский раньше всех понял и обосновал драматический характер жанра «Сцены»: Пушкин после «Бориса Годунова» «создал особый род драмы... таковы его: «Сцена между Фаустом и Мефистофелем», «Сальери и Моцарт», «Скупой рыцарь», «Русалка», «Каменный гость». По форме и объему это не больше, как драматические очерки, но по содержанию и его развитию — это трагедии, в полном смысле этого слова» [1]. Мысль эту в наше время поддержали Г. А. Гуковский [2] и Д. Д. Благой, который в последней своей книге о Пушкине решительно отнес «Сцену из Фауста» к драматическим произведениям [3].

И все же канонизированным оказалось то мнение пушкинистов, которое объявило «Сцену из Фауста» автобиографическим стихотворением. Именно поэтому «Сцена» печатается в собраниях сочинений Пушкина в разделе — «Стихотворения». Этим, видимо, объясняется и тот факт, что многие ученые, говоря о «Сцене из Фауста», вообще избегают определять ее жанр, пользуясь в нужных случаях описательными оборотами, называя ее то «откликом на тему трагедии Гёте» [4], то новой страницей в истории доктора Фауста [5].

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, 1954, с. 59.

[2] См.: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 116.

[3] См.: Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 577.

[4] В. М. Жирмунский. Гёте в русской литературе. Л., ГИХЛ, 1937, с. 138.

[5] И. М. Нусинов. История литературного героя, с. 474.

Заглавие же довольно ясно и определенно указывает на связь пушкинского произведения с трагедией Гете «Фауст». Эта связь еще более подчеркивалась в журнальной публикации 1828 года — «Новые сцены между Фаустом и Мефистофелем». К 1820-м годам в читательском сознании изображение «Сцен между Фаустом и Мефистофелем», их исполненные философского смысла беседы прочно связывались с европейски знаменитой трагедией Гете. Именно такое восприятие закреплено во многих работах.

Белинский позже подчеркивал, что «Сцена» «не перевод какого-нибудь отрывка из знаменитой драматической поэмы Гете, но вариация, разыгранная на ее тему». Или в другом месте: «„Сцена из Фауста" есть не перевод из великой поэмы Гёте, а собственное сочинение Пушкина в духе Гёте. Превосходная пьеса, но пафос ее не совсем гётевский» [1].

Сходные мысли высказывались И. М. Нусиновым, Г. А. Гуковским, Д. Д. Благим. «Сцена из Фауста» соотнесена в процессе анализа с трагедией Гете и современным американским исследователем [2].

К противоположным выводам пришли другие ученые, например — Б. В. Томашевский и Б. П. Городецкий. Томашевский писал: «...При истолковании «Сцены» нет никакой необходимости обращаться к «Фаусту» Гёте и искать внутренние связи двух произведений, которые могли бы помочь разгадать смысл стихов Пушкина» [3]. То же утверждает и Городецкий: «Нет никаких оснований сближать «Сцену из Фауста» Пушкина с философской драмой Гёте ни в тематическом, ни в стилистическом отношениях. Это совершенно самостоятельное пушкинское создание, лишь использующее образы Фауста и Мефистофеля для воспроизведения ситуации, никаких соответствий с произведением Гёте не имеющей» [4].

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 554, 353.

[2] Andre von Gronicka. The russian image of Goethe. Philadelfia, «University of Pensilvania Press», 1968.

[3] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 93.

[4] Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. М.—Л., АН СССР, 1962, с. 413.

Историко-сравнительное изучение требовало установления влияний Гёте на Пушкина. Не обнаружив этих влияний и заимствований, исследователи не увидели иной, более глубокой и решающей связи «Сцены из Фауста» с гениальным произведением Гёте. Историзм Пушкина оказался «урезанным», и «Сцену» стали рассматривать в ряду пушкинских произведений, близких прежде всего к «Демону», истолковывая ее как этап развития мировоззрения поэта на пути преодоления романтического сознания.

Таким образом, «Сцена» использовалась как еще один пример в пользу биографического метода. Повторяя ранее высказанную в литературе мысль, Городецкий сопоставляет письмо Пушкина к Рылееву (Городецкий ошибочно называет адресатом Вяземского) от мая 1825 года со словами Мефистофеля из «Сцены». В письме сказано: «Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне. Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа». Мефистофель же в «Сцене» говорит:

Таков вам положен предел,
Его ж никто не преступает.
Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел...

«Сцена из Фауста» стала истолковываться как лирическое стихотворение, выражавшее настроение Пушкина конца 1825 года и конкретнее — его деревенской, михайловской скуки! [1]

Я отметил, что суждение Городецкого не оригинально, действительно — мысль эта высказывалась задолго до выхода его книги [2]. Оттого Томашевский, также знако-

---

[1] См.: Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина, с. 413.

[2] В качестве одного из примеров подобного биографического истолкования сошлюсь на статью французского исследователя Леграа: «Далекий от предположения, что Пушкин мечтал вступить в борьбу с Гёте, по-своему трактуя проблему Фауста, я просто думаю, что в один вечер, находясь в одиночестве в Михайловском, вечер, подобный тому, когда он писал своему другу Рылееву: «Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне. Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа. Как быть», — поэт вспомнил о «Фаусте» и ради забавы решил выразить в форме диалога идей, которые давно волновали его, при двойном освещении человеческих деяний, идей, которые он уже выразил три года назад в стихотворении „Демон"» (Jule Legras. Pouchkine et Goethe. — «Revue de Literature comparée», vol. XVIII. Paris, 1937, p. 117—128).

мый с традиционным мнением, счел нужным «уточнить» его, но не опровергнуть. К сожалению, возражение Томашевского не касается существа вопроса. Он пишет: «...Скука, тоска — вовсе не характерное чувство для Пушкина в 1825 г. Другое дело, если бы «Сцена» была написана позднее, в 1826 г. Если Пушкин и изобразил в «Сцене» себя, то во всяком случае не таким, каким он был в это время». Общий вывод: «Сцена» — автобиографическое стихотворение, момент освобождения Пушкина от романтического сознания. «„Сцена из Фауста“ всецело принадлежит Пушкину, и понимать ее следует в круге произведений Пушкина, а не Гёте». «И, конечно, правы те, кто сопоставлял «Сцену из Фауста» с «Демоном». «В данном стихотворении (имеется в виду «Сцена». — *Г. М.*) Пушкин уже решительно расстается с романтизмом, которым он сам был затронут в первые годы своей жизни на юге» [1].

С подобными истолкованиями «Сцены из Фауста» нельзя согласиться, потому что они откровенно противоречат тексту произведения и игнорируют художественный метод Пушкина — исторический реализм, вырабатывавшийся как раз в 1825 году, во время написания трагедии «Борис Годунов», и блестяще примененный в «Сцене». Именно это игнорирование и объясняет удивительное совпадение в выводах французского исследователя Легра и советского пушкиниста Городецкого.

Исторически-конкретное изучение «Сцены» может принести плодотворный результат при соблюдении минимум четырех условий. Первое — в соответствии с замыслом Пушкина «Сцену» должно рассматривать как первый опыт создания драмы нового типа, внутренне связанной общностью метода и художественных задач с знаменитым болдинским циклом драматических произведений. Второе — «Сцену из Фауста» следует анализировать с позиций исторического реализма. Этот путь раскрытия глубокого содержания «Сцены» был намечен Г. А. Гуковским. Развивая свою концепцию пушкинского протеизма и обращаясь к болдинским драматическим

---

[1] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 93, 94.

сценам, исследователь высказывает общее, предварительное, но очень важное замечание: «Включение образов литературы в образную систему пушкинских произведений, расширенная цитатность их принимает и другие формы. Вспомним «Сцену из Фауста» (1825). Это действительно как бы еще одна сцена из Гетевой философской трагедии, и, читая эту сцену, мы чувствуем за нею всю совокупность колоссального создания Гёте, и это создание всей своей идейной мощью подкрепляет образы Пушкина и заполняет их. Это достигнуто не только заглавием сцены, но и стилистической и тематической связью пушкинского текста с гетевским» [1].

Третье — исходя из всего ранее сказанного, ясно, что понять «Сцену из Фауста» можно, только соотнеся ее с трагедией Гёте «Фауст». Так возникает вопрос о степени осведомленности Пушкина в немецкой литературе вообще, о знании им сочинений Гёте и его трагедии «Фауст» [2], в частности. В нашем пушкиноведении, а, видимо, под его влиянием и в зарубежном, прочно утвердилось представление, что все сведения о немецкой литературе и Гёте Пушкин, не знавший немецкого языка, почерпнул из книги де Сталь «О Германии». Действительно, Пушкин книгу эту читал, читал внимательно и многое узнал из нее не только о творчестве Гёте и его трагедии, но и о его современниках и предшественниках, и, в частности, познакомился с различными литературными обработками легенды о Фаусте.

Но, как свидетельствуют новые работы, Пушкин вовсе не ограничился книгой де Сталь. Сошлюсь для примера на исследование Т. Г. Цявловской «„Влюбленный бес“ (Неосуществленный замысел Пушкина)» [3], в котором прослеживается интерес Пушкина к теме беса, характеризуются возможные источники, откуда Пушкин

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 116.

[2] См. монографическое исследование этой темы в книге: В. М. Жирмунский. Гете в русской литературе (глава о Пушкине). Новый свод работ, посвященных той же проблеме, к сожалению, мало что добавляющий к уже известному, принадлежит американскому ученому (Andre von Gronicka. The russian image of Goethe).

[3] См.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. III. М.—Л., АН СССР, 1960.

черпал нужные ему сведения, высказывается убедительное предположение, что поэт знал роман Клингера «Жизнь, деяния и гибель Фауста» (изданный на немецком языке в 1791 году и в переводе на французский — в 1802-м).

«Сцена из Фауста» убеждает, что Пушкин *читал* первую часть «Фауста», а не знакомился с ее содержанием по пересказу де Сталь, как это предполагал в свое время Томашевский. Пушкин считал «Фауста» «величайшим созданием поэтического духа», который «служит представителем новейшей поэзии, точно как «Илиада» служит памятником классической древности». Сопоставляя «Манфреда» Байрона с «Фаустом» Гёте, он называл «Манфреда» подражанием «Фаусту», указывая, что Байрон «ослабил дух и форму своего образца».

Более того — Пушкин знал, что образ Фауста не есть изобретение Гёте. Ему было известно, что это — герой народной легенды, созданной в эпоху Возрождения и Реформации по материалам биографии исторического лица доктора Фауста, жившего в середине XVI века. Фауст — сильная и мятежная личность, бросившая вызов богу, заключившая союз с «вечным врагом человечества», идущая на все во имя знаний и наслаждений, — стал достоянием множества известных и безвестных авторов. Долгое время Фауст и Мефистофель были героями немецкого кукольного театра; в XVIII веке образ Фауста вдохновил многих «бурных гениев», под пером которых он был превращен в мятежного индивидуалиста (книгу одного из них — Клингера — и читал Пушкин во французском переводе). Как раз об этой литературной судьбе героя народной легенды, между прочим, подробно писала мадам де Сталь.

Гёте, обратившись вслед за другими к легенде, создал своего «Фауста». Следуя за ним, Байрон написал «Манфреда».

Итак: для Пушкина Фауст — образ, порожденный эпохой Возрождения и ставший характерным героем европейского романтизма. Важно при этом помнить, что и Гёте в восприятии Пушкина — «великан романтической поэзии».

«Сцена из Фауста» — это не переделка какого-либо эпизода из трагедии Гёте, не дополнение к ней, как

писали некоторые. Это самостоятельное, законченное драматическое произведение, стоящее в ряду со многими другими европейскими произведениями о Фаусте, но сознательно соотнесенное Пушкиным с самым крупным и гениальным сочинением о Фаусте — трагедией Гете. Образ Фауста, его философия жизни, его идеалы и нравственные представления носили не только общечеловеческий характер, но были одновременно и выражением немецкого самосознания. Уместно в этой связи напомнить одно замечание Белинского: «„Фауст“ Гёте — мировое, общечеловеческое произведение, но тем не менее, читая его, вы видите, что оно могло родиться только в фантазии немца, и Байронов «Манфред», явно навеянный «Фаустом», уже нисколько не веет германским духом». «...Каждый народ имеет своего представителя» в литературе, немцы — Фауста[1].

Пушкинская «Сцена из Фауста» — произведение общечеловеческое, но от характера решения трагедии Фауста, от понимания им смысла жизни, от трактовки его судьбы и эволюции его убеждений веет русским духом. *Впервые в истории мировой литературы Фауст был раскрыт Пушкиным реалистически.* Отсюда особый смысл его соотнесения с Фаустом Гете — русский поэт объясняет характер Фауста, его идеалы, его философию жизни с позиций историзма и реализма.

И, наконец, четвертое условие рассмотрения «Сцены» — она соотнесена Пушкиным лишь с первой частью «Фауста» Гете — вторая еще не была написана к 1825 году. Потому должно рассматривать образ Фауста таким, каким он дан в *первой части*, а не выводить идею трагедии на основании ее второй части. Нельзя сопоставлять «Сцену» Пушкина с трагедией Гете, философский смысл которой извлекается из второй части, которой Пушкин не знал[2]. Хорошо известно, и об этом забывать нельзя, что

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, с. 317—318, т. II, 1953, с. 66.

[2] Об этом приходится говорить, ибо существует устойчивая традиция рассматривать «Фауста» Гете как «произведение, окончательно сложившееся в 1831 году в своей нынешней цельности» (см. вступительную статью А. Белецкого к книге: Гете. Фауст. М., «Искусство», 1962). На этом основании образ Фауста характеризуется по финальной сцене трагедии. Вот знаменательный пример: «Наиболее глубокое воплощение образ Фауста получил в философской драме Гете «Фауст» (1808—1832). Мечтая о познании природы, гетевский Фауст

во второй части Гете коренным образом изменил характер идеалов своего героя. Почти четверть века отделяет первую часть трагедии от второй. Поэтому первая часть «Фауста» существовала как самостоятельное произведение, оказав свое влияние на литературу. Гетевский Фауст первой части связан с традицией его истолкования как мятежного индивидуалиста, созданной «бурными гениями». В. М. Жирмунский писал: «В первоначальной рукописной редакции 1773—1775 годов Фауст Гете также мятежный индивидуалист, «бурный гений», стремящийся к напряженному и страстному переживанию жизни, «сверхчеловек» (Übermensch), как называет его сам поэт». В первой части, изданной в 1808 году, при всех изменениях первоначального замысла, — индивидуалистический характер Фауста сохраняется. Оттого, вернувшись через много лет к продолжению трагедии, Гете, по словам Жирмунского, стремился изменить своего героя: он «должен был... от узко личного подняться в область общечеловеческого, от «малого» в «большой мир» явлений исторической и общественной значимости». Только во второй части «Гете перерастает рамки индивидуалистической идеологии немецкого буржуазного Просвещения XVIII века...»[1]

Внимательное чтение «Сцены» убеждает, что Пушкин знал не только трагедию Гете, драму Байрона, роман Клингера, книгу мадам де Сталь, но был знаком с основными моментами истории Фауста, изложенной в народной книге о немецком герое. Трудно сказать, от кого именно слышал эту историю Пушкин — может быть, от Жуковского, или Александра Тургенева, учившегося в Геттингенском университете и отлично знавшего немецкую литературу, или от Кюхельбекера, или от кого-нибудь другого — это неважно в данном случае. Важнее другое — следы знакомства с историей легендарного Фау-

---

находит смысл жизни в борьбе за свободу и в мирном, созидательном труде на благо народа» (БСЭ, т. 44. М., 1956, с. 553). И. М. Нусинов пишет: «Фауст заканчивает свой жизненный путь торжеством веры в человеческое творчество и в счастье человечества, достигнутое в результате этого творчества». С этих позиций и соотнесена «Сцена» Пушкина с трагедией Гете (см.: И. М. Нусинов. История литературного героя, с. 475).

[1] В. М. Жирмунский. История легенды о Фаусте. — В кн.: «Легенда о докторе Фаусте». М.—Л., АН СССР, 1958, с. 502, 504, 505.

ста мы находим в «Сцене из Фауста». И знакомство это многое проясняет в замысле Пушкина.

Содержанием «Сцены» является разговор Фауста с Мефистофелем во время их путешествия. Именно о путешествии Фауста с Мефистофелем, после подписания первым договора, и рассказывается в народной книге. Пушкин изобразил один эпизод этого путешествия — посещение Голландии. И это не случайный выбор места, не плод вымысла поэта — только в народной книге рассказывается о пребывании Фауста и Мефистофеля в Голландии. Но дело тут не в выборе места. Известно, что договор был заключен на двадцать четыре года. В Голландию Фауст и Мефистофель прибывают на шестнадцатый год после подписания договора. Именно это обстоятельство и важно Пушкину — уже шестнадцать лет Мефистофель выполняет все принятые им на себя обязательства. А в договоре были записаны обязательства обоих: Мефистофель должен был исполнять все желания Фауста, а Фауст за это отрекался «от всех живущих, от всего небесного воинства и от всех людей» [1].

Чего же желал Фауст? Знаний и наслаждений. И он получил все, к чему стремился, все, чего желал, он пользовался всеми плодами своих знаний и желаний уже шестнадцать лет! Содержание «Сцены» и определяется Пушкиным как первое, невольное подведение итога прожитой новой жизни. И этот итог с пушкинским лаконизмом формулирует Фауст: «Мне скучно, бес!» Этой фразой — доминантой содержания трагедии — и начинается «Сцена».

Соотнося своего Фауста с Фаустом Гете и с Фаустом других произведений, в том числе и с его двойником — Манфредом Байрона, Пушкин не полемизирует с ними. Поэт отлично понимает, что Фауст — это знамение времени, он выражение духа современного человека. Легенда, а затем различные ее интерпретаторы, и прежде всего Гете, запечатлели в Фаусте великую переломную эпоху перехода от средневековья к Возрождению, когда личность высвобождалась от сковывавших ее сознание пут церкви и религии, мятежно отстаивала свою свободу, вставала на путь самопознания, руководствуясь знаниями.

---

[1] «Легенда о докторе Фаусте», с. 58.

Фауст — носитель веры в человека, в его способность познать мир и найти истину.

Но Фауст легенды и литературных произведений запечатлел и трагедию человека XVIII и XIX веков, понявшего несбыточность овладения таким всемогущим знанием даже при помощи сверхъестественных сил. Это разочарование испытывает и Фауст Гете:

> Теперь конец всему: порвалась нить мышленья;
> К науке я давно исполнен отвращенья,
> Тушить страстей своих пожар
> В восторгах чувственных я буду,
> И под густой завесой чар
> Готов ко всякому я чуду! [1]

С наибольшей остротой это разочарование проявилось у Манфреда, неверие которого в разум и знания повергло его в крайнее отчаяние. «Древо Знания — не Древо жизни», — с тоской и горечью провозглашает он [2].

Пушкину чужд скептицизм; преодолевая романтизм, он не утратил светлой веры в величие и могущество разума, в способность человека познать мир и овладеть его тайнами. Потому поэт ставит совершенно другую и крайне важную проблему — объяснить причину идейной и нравственной катастрофы Фауста, причину его разочарования в знаниях. Знание, по Пушкину, — могучая творческая сила, когда оно вдохновляет и подвигает человека на деятельность, нужную людям, но знание ложно, призрачно, когда оно подчинено целям эгоистического существования, погоне за наслаждениями.

Трагедия Фауста, по Пушкину, в сосредоточенности на себе, в погоне за знаниями для себя, для утоления своих желаний, в отделении от мира всеобщего, в презрении к людям, к их судьбам, их жизни.

В «Сцене из Фауста» и подводятся итоги такого эгоистического овладения знаниями — при помощи наук и дьявола. Мефистофель напоминает, что он выполнил все принятые на себя обязательства:

> Желал ты славы — и добился,
> Хотел влюбиться — и влюбился.
> Ты с жизни взял возможну дань,
> А был ли счастлив?

---

[1] Гете. Фауст, с. 104 (перевод Н. Холодковского).

[2] Джордж Байрон. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1953, с. 215.

Фауст сам констатирует итог своей шестнадцатилетней жизни во всеоружии достигнутых знаний, подчиненных утолению своих страстей и желаний:

В глубоком знаньи жизни нет —
Я проклял знаний ложный свет,
А слава... луч ее случайный
Неуловим. Мирская честь
Бессмысленна, как сон...

Что же оставалось делать одинокому, занятому собой Фаусту? Он, как и Фауст Гете, пытается уверить себя, что есть еще единственная цель бытия, которая может принести счастье: «Но есть прямое благо: сочетание Двух душ...» (Кстати, упоминание о Гретхен — еще одно яркое свидетельство сознательного соотнесения Пушкиным своей «Сцены» с трагедией Гете, поскольку роман Фауста с Маргаритой был нововведением Гете.) Но надежда Фауста иллюзорна. Мефистофель с жестокой и беспощадной откровенностью раскрывает несостоятельность его упований на счастье, его желания найти мир скучающей душе в любви.

Сам Фауст вынужден констатировать крах своих идеалов, своей философии. Скука — вот к чему привела его философия индивидуализма. Скука выражает трагедию идеала, трагедию бесплодности жизни, бессмысленности свободы и тщетности знаний, обращенных на себя[1]. Трудно при этом не вспомнить лермонтовскую поэму «Демон», связанную и с пушкинским стихотворением «Демон» и, в еще большей мере, со «Сценой из Фауста». Там тоже раскрыт трагизм индивидуалистической философии, бессмысленность самоценной свободы, и характерно, что трагедия Демона выражена той же пушкинской формулой: «Жить для себя, скучать собой...»!

Жизнь для себя рождает не только скуку, но и ожесточение. Фауст оказывается способным учеником Мефистофеля — от презрения к людям, вслед за своим учителем, он переходит к ненависти. Но он еще, в отличие от учителя, стыдится своего цинизма. Оттого он «обманы-

---

[1] Обращу внимание на мысль о неэгоистической природе знаний и их нужности человеку, характерную именно для русских писателей:
«Познание есть деяние, направленное к уничтожению горьких слез и мучений человека...» (М. Горький. О литературе. М., 1953, с. 157).

вает себя», тешится иллюзией, что «счастлив был» с Гретхен. Мефистофель грубо обрывает Фауста («Ты бредишь, Фауст, наяву») и безжалостно говорит ему, что́ в действительности он думал и чувствовал, когда был с возлюбленной: «Ты думал: агнец мой послушный! Как жадно я тебя желал!.. На жертву прихоти моей Гляжу, упившись наслажденьем, С неодолимым отвращеньем: Так безрасчетный дуралей, Вотще решась на злое дело, Зарезав нищего в лесу, Бранит ободранное тело; Так на продажную красу, Насытясь ею торопливо, Разврат косится боязливо...»

Прервав язвительную, но правдивую речь Мефистофеля — «Сокройся, адское творенье, беги от взора моего», — Фауст остается в одиночестве — без желаний и веры, без упований и надежд. Что же делать, чем и как жить? Мефистофель, следуя условиям договора, требует, чтобы Фауст снова и снова приказывал ему удовлетворять его желания. Но трагедия Фауста в том, что его уже ничто не волнует, как раньше; у него нет больше желаний — он все уже познал! Жить же по условиям подписанного им договора предстояло еще долгих восемь лет.

Этот мотив, правда приглушенный, есть и у Гете. После того как его Фаусту наскучила любовь Маргариты, он говорит: «Так я перехожу, пьянея, от желанья к наслажденью, и в наслажденье изнемогаю по желанью». Мадам де Сталь в своем пересказе трагедии Гете несколько меняет акцент этого признания Фауста: «Я перехожу, пьянея от желанья, к наслажденью, но среди самого наслажденья смутная скука вскоре заставляет меня сожалеть о желанье» [1].

Пушкин дает свое решение трагедии Фауста — с реалистических позиций. Поэт психологически точно и правдиво изображает неминуемый переход от скуки, равнодушия и презрения к людям к яростной, жестокой ненависти к ним. Оттого-то его герой и ставит новую и страшную задачу перед Мефистофелем — увидев в море белеющий парус приближающегося к берегам Голландии корабля, он требует — «Все утопить»! Этим приказом и кончается «Сцена». Эволюция героя, прослеженная аналитически, в психологическом ключе — от горькой жалобы «Мне скучно, бес» до зловещего и жестокого при-

---

[1] «De l'Allemagne», par madame de Staël. Paris, 1862, p. 281.

каза «Все утопить», — и объясняет неминуемую катастрофу человека, доверившегося философии индивидуализма, увидевшего в ней оружие и средство самоутверждения и самореализации [1].

И в этом проявилась всемирность Пушкина: он свободно обращался к мировому образу, к Фаусту, объясняя его судьбу. Протеизм, помогая перевоплощению, позволял Пушкину дать ответ на общественные, философские и нравственные вопросы и проблемы, стоявшие перед человечеством нового века, опираясь на опыт исторического, социального и общественного развития России. Борьба Пушкина с романтизмом, моментом которой была и «Сцена из Фауста», диктовалась высоким сознанием долга писателя. Использование мировых образов и сюжетов оказывалось в решении этих задач наиболее эффективным. Именно поэтому после «Сцены из Фауста» родился у Пушкина замысел других драматических сцен, которые и были осуществлены в первую болдинскую осень.

В освещении Пушкиным проблемы Фауста проявилась самобытная русская мысль. Конечно, на этом решении лежит печать личной гениальности Пушкина-художника. И все же решение это — не только плод данной индивидуальности — оно уходило корнями в русскую жизнь, в русскую историю, питалось богатыми традициями русского самосознания, выражало его и одновременно формировало на новом историческом этапе. Не случайно те же всеобщие философские проблемы понимания человека и путей его самореализации в наступившем «железном веке» по-своему, но с тех же позиций русского национального опыта решались и Лермонтовым в «Демоне».

Реальная роль Пушкина в преодолении русской литературой романтизма, в освобождении ее от индивидуали-

---

[1] Как суд Пушкина над буржуазным идеалом человека истолковал «Сцену из Фауста» Д. Д. Благой: «С беспощадной прямотой раскрыта в пушкинском Фаусте безнадежно-эгоистическая природа западноевропейского буржуазного индивидуализма»; «Это все тот же приговор русского поэта над наполеоновским духом западноевропейской буржуазии»; «„Сцена из Фауста" — первое проявление того остро критического отношения Пушкина к буржуазной западноевропейской культуре, которое в дальнейшем займет такое видное место в его творчестве...» (Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., АН СССР, 1950, с. 387—388).

стического идеала человека практически не изучена. Не рассмотрено и восприятие русскими писателями той эпохи отдельных произведений Пушкина, в которых с наибольшей отчетливостью проявлена их антиромантическая направленность. В этой связи заслуживают внимания суждения В. Кюхельбекера.

В своем «Дневнике» 5 февраля 1841 года, после знакомства со статьей В. Белинского о романе Лермонтова «Герой нашего времени», В. Кюхельбекер записал: роман этот есть «варияция на пушкинскую „Сцену из Фауста“»[1]. Несомненно, Кюхельбекер имел в виду образ Печорина и его философию. Мысль эта, волновавшая ссыльного поэта, получила развитие в третьей части его мистерии «Ижорский». Поэт влагает в уста Кикиморы беспощадную характеристику романтиков-индивидуалистов:

Герой сороковых годов
Без сердца, без друзей и без врагов;
Он даже самого себя не любит,
Не мстит, а если губит,
Так потому, что скучно и что вник
В ничтожество людей — ему сказал рассудок:
Их нечего беречь. Он истинно велик.
Он убежден, что всё на свете предрассудок,
Всё вздор.

В одном из вариантов предисловия к мистерии «Ижорский» Кюхельбекер так представляет главного героя: в первой части «душа его требует не наслаждения — он пресытился наслаждениями...», «людей Ижорский от всей души презирает, но еще не ненавидит...»[2] «Сцена из Фауста» надолго запала в душу В. Кюхельбекера. Глубоко понимая ее, поэт учитывал открытие Пушкина и при оценке романа Лермонтова и при написании собственной мистерии.

В сороковые годы к проблеме Фауста обратился И. С. Тургенев. Эпоха рождения в Германии идеала свободной и независимой личности, указывал Тургенев, определяется как эпоха романтизма. «...Романтизм есть не что иное, как апофеоза личности. Он готов толковать об обществе, об общественных вопросах, о науке; но обще-

---

[1] «Дневник В. К. Кюхельбекера». Л., «Прибой», 1929, с. 271.

[2] В. К. Кюхельбекер. Избранные произведения в двух томах, т. 2. М.—Л., «Советский писатель», 1967, с. 428, 750, 751.

ство, так же как и наука, существует для него — не он для них». В это время и появился Гете, «которому суждено было выразить собой всю сущность своего народа и своего времени. . .»; «Как великий немецкий поэт, он создал „Фауста"».

Что же такое трагедия Гете, кто ее герой? «„Фауст" есть чисто человеческое, правильнее — чисто эгоистическое произведение. Германия в то время вся распадалась на атомы; каждый хлопотал о человеке вообще, то есть в сущности о своей собственной личности. Фауст, с начала до конца трагедии, заботится об одном себе». «Куда, к чему ему обратиться? Для Фауста не существует общество, не существует человеческий род: он весь погружается в себя; он от одного себя ждет спасения. С этой точки зрения, трагедия Гёте является нам самым решительным, самым резким выражением романтизма. . .» [1]

«Фауст» Гете, по Тургеневу, великое эгоистическое произведение. Но иным в ту пору оно и не могло быть. Его должен знать русский читатель. «Несмотря на свою германскую наружность, он может быть понятней нам, чем всякому другому народу»; «. . .Все наши сомнения, наши убеждения возникают и проходят иначе, чем у немцев; наши женщины не походят на Гретхен; наш бес — не Мефистофель... Нашему здравому смыслу многое в «Фаусте» покажется странным и вычурным. . .»; «Мы не будем бессмысленно преклоняться перед «Фаустом», потому что мы русские; но поймем и оценим великое творение Гёте, потому что мы европейцы. . .»; «вообще весь «Фауст» должен спасительно на нас подействовать; он в нас пробудит много размышлений. . .» [2]

Пушкинская «Сцена из Фауста» — пример такого глубокого понимания трагедии Гете, пример пробуждения серьезных размышлений о философии мирового образа Фауста. Слово-термин «эгоизм», придя в Россию во вторую половину XVIII века, переводился на русский язык как «самость». Самость стала нравственной болезнью XIX века, но ее первые симптомы Пушкин, вооруженный историческим реализмом, увидел уже в эпохе

---

[1] Речь идет о первой части «Фауста». Вторая часть рассматривается Тургеневым «как длинная аллегория с жалким и бедным разрешением трагедии».

[2] И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. 11. М., Гослитиздат, 1956, с. 18, 20—22, 34, 37.

Возрождения. Открытие Пушкина вносило в европейскую литературу русскую мысль, пафосом которой была высокая защита человека, глубокая и воинствующая вера, что есть у человека иной путь (противопоказанный самости) подлинно гуманистической реализации всех его духовных, нравственных и общественных возможностей.

5

Как важнейшую особенность творческого гения Пушкина обычно отмечают его всемирность, его протеизм — способность проникать в дух различных эпох и народов, его свободное использование мировых сюжетов. Действительно, отзывчивость Пушкина, его глубокий интерес к художественному наследию человечества и способность к перевоплощению удивительны и беспримерны. Этот интерес и эта отзывчивость с наибольшей полнотой проявились в зрелый период, когда пушкинский реализм достиг своего наивысшего расцвета, — в 1830-е годы.

Всечеловечность пушкинского творчества исторически и национально обусловлена. Объяснить ее — значит понять еще одну существенную грань национального своеобразия пушкинского реализма. В чем же она, именно эта неповторимая пушкинская всечеловечность? Уже давно замечено, что отзывчивость Пушкина глубоко индивидуальна, что она отличается от отзывчивости других великих писателей — Шекспира и Сервантеса, Гете и Шиллера. Отличие это определяется и объясняется по-разному, важно, что все его замечают. Достоевский, например, указывал: «...Обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему. Даже у Шекспира его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане. Пушкин лишь один изо всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность» [1].

Ключом к пониманию индивидуально-пушкинской всемирности и пушкинского исторического реализма яв-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в десяти томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1958, с. 455.

ляется его философско-эстетическая мысль, сформулированная в 1836 году в одной из рецензий. Говоря о праве поэта использовать открытия других, Пушкин отвергает рабское подражание и вкладывает в старый и традиционный термин новое и глубокое содержание. Он писал: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, или — чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь».

Реализм и историзм объясняли дух времени и тайну национальности. Национальный опыт позволял поэту, идя по следам гениев, открывать новые миры или давать известному образцу вторую жизнь, то есть делал его способным выражать русскую мысль, нести людям русское решение «вечных вопросов».

Мысль Пушкина, высказанная в рецензии, была обобщением его собственной творческой практики. Примером открытия новых миров и возвращения к новой жизни известных в мировой литературе образцов могут служить его драматические сцены «Скупой рыцарь» и «Каменный гость».

Много веков скупость как порок и тайная страсть привлекала внимание литератур разных народов. Тема скупости одна из «общечеловеческих». Писатели, обращавшиеся к ней, всегда демонстрировали скупость как уродливое проявление человеческой природы. Анализ этой страсти вел к ее осуждению. Крупным произведением литературы нового времени, посвященным этой теме, была комедия Мольера «Скупой».

Пушкин тоже задумал написать о скупом, но с позиций своей новой эстетической концепции. Оттого решительным образом изменился характер изображения самой страсти — впервые в литературе она *объяснена* условиями исторического и социального бытия человека.

Действие в «Скупом рыцаре» отнесено в прошлое. Но обращение к истории диктуется стремлением Пушкина, опираясь на ее опыт, понять современность. То, что начиналось несколько веков назад, окончательно победило в Западной Европе в XIX столетии. Но человечество еще не знает, что это Пиррова победа.

Для многих, — в том числе и для французских историков Тьери и Гизо, с позиций историзма раскрывавших закономерность гибели феодализма и утверждения буржуазного общества, и для их последователей в России вроде Н. Полевого, — эта полная победа буржуазного правопорядка представлялась высшим достижением человеческой истории. «Иное дело Пушкин 1830-х годов. Он близок к Гизо и другим в том передовом, что принесла их мысль, боевая в начале их пути, и он враждебен им в их буржуазном и романтическом взгляде на вещи. Для них буржуа — высшее явление истории, для Пушкина — это страшная фигура ее, несущая разврат, гибель высокого, это потомок Скупого рыцаря... Они воспевают и прославляют эру капитала и буржуа, — Пушкин презирает и негодует, наблюдая торжество буржуа» [1].

Изучение исторического опыта России и Запада позволяло Пушкину в ряде произведений 1830-х годов, и полнее всего в драматических сценах, оценить без идеализации, с позиций высокого гуманизма утвердившиеся в Европе общественные отношения чистогана и понять драму человека на современном этапе его жизни.

Глубина идеологического истолкования «Скупого рыцаря», предложенного Г. А. Гуковским, определена раскрытием характера исторического реализма Пушкина, громадных возможностей этого метода. Но в то же время это истолкование отличает некоторая тенденция к возвеличению Барона («Мощный человек», «титаническая фигура» и т. п.). Объясняется это, по-моему, исходной позицией исследователя: «Скупого рыцаря» он рассматривает и анализирует как трагедию. Законы трагедии переносятся на «Скупого рыцаря», и они начинают деспотически диктовать волю ученому.

«Победа принципа капитала — это в сюжете «Скупого рыцаря» трагедия не только Барона, но и всей Европы, гибнущей в скверне денежного безумия!» [2] — так декларирует свою позицию Г. А. Гуковский.

Необходимо признать, что тех же взглядов придерживаются и другие ученые, например И. М. Нусинов,

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 324.

[2] Там же, с. 320.

Б. В. Томашевский, Д. Д. Благой. Так, И. М. Нусинов объявляет «Скупого рыцаря» «трагедией независимости». «Трагедия Барона — трагедия людей, ищущих свободу на путях, враждебных самой природе свободы»; «Он стремился к свободе и независимости, но пользовался средствами, которые ведут к еще более позорному порабощению. Он думал создать для себя дворец свободы, но построил темницу и сам запер себя в ней» [1].

Для Г. А. Гуковского в «Скупом рыцаре» скупость как «тема комедии стала темой трагедии». Признав это, ученый решительно отметает саму возможность вторжения в драматические сцены комического начала. Все оказывается подчиненным высокой трагической теме. Он пишет: «В самом деле, если толковать тему скупости в плане «общечеловеческой» страсти, индивидуального порока, толковать скупость как морально-психологическую аномалию, то она прежде всего смехотворна и глупа»; «Поняв скупость как искажение человеческих стремлений, являющееся необходимым следствием наступления черной власти золота, он (Пушкин. — *Г. М.*) не мог смеяться над нею: он увидел в ней психологическое проявление принципа, несущего миру зло, страдание, разврат, моральную и социальную гибель, в теме скупости он увидел психологический фокус исторической драмы человечества» [2].

Итак — Пушкин не мог смеяться над скупостью. Но, спрашивается, почему? Да, для Пушкина скупость Барона — не общечеловеческая страсть. Но отчего подчинение Барона власти золота и его властолюбие не могут быть дискредитированы средствами комического? Почему это тема трагедии? В судьбе Барона нет трагической коллизии — он сам свободно выбирает путь к власти, который ему предложил буржуазный мир. И еще — разве случайно Пушкин назвал «Скупого рыцаря» при публи-

---

[1] И. М. Нусинов. История литературного героя, стр. 459.

Чтобы понять степень идеализации Барона исследователями, стоит напомнить его мечты: с высоты холма своего богатства, говорит Барон, «Могу взирать на все, что мне подвластно. Что не подвластно мне? как некий демон Отселе править миром я могу; Лишь захочу — воздвигнутся чертоги... И вольный гений мне поработится...» И это называется мечтой о создании «дворца свободы»!

[2] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 320.

кации трагикомедией? Ведь именно этот жанр и узаконивал сочетание комического и трагического, смешного и серьезного.

Стоит вспомнить, что писал Пушкин на эту тему в ту же болдинскую осень. Восприятие «драматического волшебства» обусловливают «три струны нашего воображения» — «смех, жалость и ужас». «Древние трагики пренебрегали сею пружиною». В итоге развития выделился новый жанр — комедия. Но чистота жанра достигалась дорогой ценой — драматурги пренебрегали тремя струнами человеческого воображения. Неиспользование же этой «пружины» мешало подлинно правдивому изображению характера. К счастью, история свидетельствует, «что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко она близко подходит к трагедии» [1].

Именно это обстоятельство и определило жанровую природу «Скупого рыцаря», которую Пушкин четко определил — трагикомедия. Развитие характеров Барона, Альбера, Соломона и Герцога обусловливало внутреннее единство комического и драматического начал. Текст трагикомедии это подтверждает.

Первая сцена (важно отметить, что она самая большая) носит откровенно бытовой характер — Альбер занят своими хозяйственными и денежными делами. Начинается сцена с подготовки (вместе со слугой Иваном) доспехов к новому турниру. И тут выясняется, что шлем «пробит насквозь, испорчен. Невозможно Его надеть». С первых же слов Альбера читатель и зритель погружаются в атмосферу ничтожно-прозаических дел и событий. Он должен участвовать в турнире. Нужно купить новый шлем, а у Альбера нет денег. Бедность его унижает, она начинает определять чувства и поступки рыцаря — в нем рождается скупость, которая делает его смешным. Альбер рассуждает о своем противнике, которого он вышиб из седла, после того как тот пробил его шлем:

А всё ж он не в убытке;
Его нагрудник цел венецианский,
А грудь своя: гроша ему не стоит;

---

[1] Напомню, что, по Пушкину, важнейшей особенностью современной ему драмы является «смешение родов комического и трагического».

Другой себе не станет покупать.
Зачем с него не снял я шлема тут же!
А снял бы я, когда б не было стыдно
Мне дам и герцога.

Рыцарь, опустившийся до мысли снять с поверженного врага шлем, потому что у него нет денег купить себе новый, — и жалок и смешон. Но мы скорее не смеемся над ним, а жалеем его, жалеем потому, что об этом нравственном падении мы узнаем от самого Альбера, потому что он так искренен и так непосредствен в своем горе и в своем унижении. Далее эта симпатия увеличивается: Альбер рассказывает подробности поединка, и нам открывается новая черта его характера — он не только искренен, но умен и ироничен, и прежде всего — по отношению к себе. Признав: «О, бедность, бедность! Как унижает сердце нам она!» — он раскрывает смысл своего поведения во время поединка: все видели в нем героя, одушевленного благородным рыцарским пылом. В действительности же им двигали злость и скупость:

Взбесился я за поврежденный шлем;
Геройству что виною было? — скупость.
Да! заразиться здесь не трудно ею
Под кровлею одной с моим отцом.

Два главных героя трагикомедии — Барон и Альбер, отец и сын — оба рыцари. И обоих коснулась болезнь «ужасного века» — скупость, каждый из них на свой лад скупой рыцарь. Только один — невольный скупец, а другой — сознательный, избравший путь накопления денег через ростовщичество.

Скупость Альбера — не порок, не извращенная страсть, она вынуждается обстоятельствами: отец не дает ему денег, чтобы он мог содержать себя на уровне, достойном рыцаря. Скупость искажает его рыцарский кодекс поведения, рождает недостойные мысли и чувства. Ее проявления или жалки, или смешны. Смешное компрометирует Альбера. Компрометация и позволяет раскрыть человеческий характер молодого рыцаря, его непосредственность. Хотя бедность «унижает» сердце Альбера, а скупость рождает мысли и поступки, недостойные рыцаря, душа юноши еще не развращена «ужасным веком» власти капитала.

Первая сцена построена как испытание Альбера. Обстоятельства бедности ставят его в ситуацию, которая

диктует определенные поступки. Так он, в духе времени, вступает в деловые отношения с ростовщиком Соломоном. (Кстати — штрих этот тоже трагикомический: сын богатого ростовщика вынужден выпрашивать займы у «бедного» ростовщика!) Он уже много задолжал, и Соломон отказывает в новом займе. Альбер уговаривает Соломона еще раз поверить его слову (характерны ситуация и поступки Альбера — он одновременно и униженно просит — «Не стыдно ли тебе своих друзей Не выручать?» и грубо грозит ему — «Разбойник», «Иль рыцарского слова Тебе, собака, мало?»), ибо искренне верит, что рыцарское слово — надежная гарантия. Стоит за этим убеждением и чувство наследника. Альбер не говорит о смерти отца, о том, что ждет ее, но это подразумевается. Соломон приводит аргумент в свою пользу — что, если Альбер умрет раньше отца: кто будет платить его долги? Тайная мысль-надежда, обостренная тревогой, выплескивается наружу — «Ужель отец меня переживет?»

Мысль эта, не достойная сына и рыцаря, но естественная в его уродливо сложившихся отношениях с отцом. Мысль эта, как и в случае со шлемом, приводит Альбера в ярость — таков уж его характер. Не сдерживаясь, грубо, зло и непристойно говорит он об отце и его ремесле ростовщика. Отец служит деньгам —

И как же служит? как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленой конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегает да лает, —
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет.

Нужда в деньгах рождает непочтительность к отцу. Альбер в раздражении не по-рыцарски аргументирует свою кредитоспособность — «когда-нибудь Оно (золото. — *Г. М.*) послужит мне. . .» Соломон, прощупывая Альбера, переводит его отчаянную надежду на деловой язык:

Да, на бароновых похоронах
Прольется больше денег, нежель слез.
Пошли вам бог скорей наследство.

Альбер

Amen!

Альбер не захотел продолжать разговор о смерти отца, но и не оборвал речи Соломона. Ростовщику еще не ясна позиция юноши, но он спешит воспользоваться психологической двусмысленностью его поведения и, продолжая разговор на щекотливую тему, осторожно намекает («А можно б...»): есть средство приблизить желанное для рыцаря время, когда золото перейдет к нему в руки. Предлагая отравить Барона, Соломон думает не только об интересах Альбера, но и о своих собственных — так он сможет обеспечить скорое и надежное возвращение своих денег, отданных взаймы, и освободиться от мощного конкурента...

Цинизм Соломона родствен цинизму Барона — он обусловлен законами хищного накопительства и бессердечного ростовщичества. «Ужасный век» накинул петлю и на шею Альбера — ему предложен скорый и верный путь к богатству. Весь смысл первой сцены и состоит в раскрытии того, как Альбер сумел выдержать суровое испытание. Поняв, что Соломон предлагает ему убить отца, он искренне и горячо возмущен:

Как! отравить отца! и смел ты сыну...
Иван! держи его. И смел ты мне! ..
Да знаешь ли, жидовская душа,
Собака, змей! что я тебя сейчас же
На воротах повешу.

Жид

Виноват!
Простите: я шутил.

Альбер

Иван, веревку.

Жид

Я... я шутил. Я деньги вам принес.

Альбер

Вон, пёс!

Рыцарский гнев реализован в грубой, почти фарсовой сцене. Но сама эта грубость позволяет подчеркнуть человечность, нравственную неиспорченность юноши.

Но констатацией факта «благородства» Альбера Пушкин не ограничился. Его «Скупой рыцарь» есть особая художественная форма «драматического изучения» чело-

вечеcкого характера. И главное в этом изучении — выяснение поведения человека во враждебных ему обстоятельствах. Обстоятельства создали ситуацию, благоприятствовавшую преступлению. Искушение было велико, но Альбер не поддался ему, не захотел быть жалким рабом денег, подчиниться власти золота. Что же помогло ему в этой трудной психологической борьбе? Сохраненное им чувство рыцарской чести, человеческой совести. Альбер не посмел предавать свою человеческую природу. Заглянем в душу Альбера: в каких борениях он одержал победу и над властью денег и над самим собой:

Вот до чего меня доводит
Отца родного скупость! Жид мне смел
Что предложить! Дай мне стакан вина,
Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги
Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым,
Возьми его червонцы. Да сюда
Мне принеси чернильницу. Я плуту
Расписку дам. Да не вводи сюда
Иуду этого... Иль нет, постой,
Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребреники пращура его...

Первая сцена с испытанием Альбера по законам драматургии должна контрастно подчеркивать нравственное крушение Барона. Именно наступающее царство капитала определяет низменную страсть рыцаря, заставляет его заняться ремеслом ростовщика. Скупость порождена социальными отношениями «ужасного века». Она стала средством достижения заветной цели, завоевания власти.

Феодальный режим строго регламентировал места людей на социальной лестнице общества. Титул барона, доставшийся Филиппу по наследству, помог ему занять место при дворе. Личные качества обеспечили дружбу с герцогом. На большее он рассчитывать не мог. А его сжигало честолюбие, жажда власти. Новый, буржуазный век открывал иной, неведомый старому строю циничный, но надежный путь к могуществу и власти — деньги. Став ростовщиком, Барон сделался скупым — щедрость мешала достижению цели. Вся жизнь оказалась подчиненной болезненно-исступленной мечте — править миром.

Властолюбие Барона низменно по своей природе — оно должно было утолять его прихоть, его своеволие, его страсть господствовать над людьми: «Лишь захочу...,

И музы дань свою мне принесут, И вольный гений мне поработится...»; «Я свистну, и ко мне послушно, робко Вползет окровавленное злодейство, И руку будет мне лизать, и в очи Смотреть, в них знак моей читая воли».

Дикую жажду власти, которая бы подчиняла ему других людей, унижая и растлевая их, выявляет автор в личности Барона. Его увлекла и покорила философия человека нового мира. Он предал свою натуру, свой природный дар и всею жизнью, делами своими укреплял основы складывавшегося буржуазного мира. Он не жертва, а создатель этого царства чистогана, живое воплощение его аморализма, его ненависти к человеку и презрения к человечеству.

Вторая сцена — Барон в подвале у своих сундуков с золотом — глубочайшее психологическое исследование нравственных и духовных основ личности. Пушкин стремится понять и показать, как эгоизм с его своеволием, презрением к людям ведет к перерождению личности. Так открывалась «бездна души» человека, способного быть жестоким, готового совершить преступление, предательство, быть свободным от всех человеческих и божеских законов. Поведение Барона, сокровенные его признания не только обнаруживают извращенность натуры ростовщика, но и поражают неожиданной противоречивостью этого характера. Художественный анализ его страсти показывает удивительное сочетание *силы, могущества* богача, не знающего жалости и милосердия, и его *бессилия*; создает ощущение безграничной его *власти* и одновременно *слабости, беспомощности* и *ничтожности* перед лицом неотвратимых событий.

В наивысший момент своего торжества, когда при зажженных свечах он наслаждается видом золота в открытых сундуках, его поражает мучительная мысль, которая омрачает зловещий праздник и вызывает приступ злобы и ненависти, обнаруживая тем самым *драму бессилия* всемогущего богача:

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастие, в ней честь моя и слава!
Я царствую... но кто вослед за мной
Приимет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!

Вот она, открытая гением Пушкина бесчеловечная драма нового времени, драма безумия буржуазного мира, породившего страшную, разрушающую личность философию эгоизма. «Едва умру, он, он! сойдет сюда Под эти мирные, немые своды... Украв ключи у трупа моего, Он сундуки со смехом отопрет, И потекут сокровища мои В атласные диравые карманы».

В чем же смысл этой удивительной драмы Барона? В жажде бесконечного наслаждения своей властью, в болезненном стремлении вечно утолять свою страсть властолюбия и естественной невозможности удовлетворения этих желаний и этого хотения. Смерть заставит его сделать то, чего он не допускал при жизни: отдать капиталы — символ власти — сыну.

Именно эта мысль смертельно ранит Барона, и в яростной злобе, теряя рассудок, он бросает вызов смерти. Так рождается последнее желание — лишенное нормального человеческого смысла:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..

Драматическая ситуация второй сцены вскрывает безумие и бессмысленность всей уродливо-подвижнической жизни Барона. Ценой человеческих страданий и крови нажил он несметные сокровища, которые должны принести ему власть над миром: «Да! если бы все слезы, кровь и пот, Пролитые за все, что здесь хранится, Из недр земных все выступили вдруг, То был бы вновь потоп — я захлебнулся б В моих подвалах верных».

К чему же тогда свелись жизнь и дела Барона? Он предал свою человеческую природу, возненавидел людей, отрекся от сына, стал источником зла в мире, накопил дорогой ценой сказочные богатства — и все ни к чему. Ни себе, ни людям — таков итог уродливой «деятельности» буржуазного человека — Барона и ростовщика, «скупого рыцаря». Мы видим, как жестока, бесчеловечна и одновременно нелепа эта «деятельность», как призрачна сама власть, даваемая несметными сокровищами, золотом, запрятанным в сундуки.

Буржуазный век, царство чистогана не только подвергает поруганию все человеческие, все семейные отношения, — этот век лишает героического ореола своих конкистадоров. Эгоизм, восторжествовав, навсегда уничтожил трагическое в жизни и в судьбе буржуазного человека. Потому судьба Барона не трагична и он не трагический герой. Он страдает, но его страдания низменны, уродливы, потому что бесчеловечны и бездуховны.

Неиссякаем источник эгоистической ненависти к людям. Казалось, после всего содеянного Барон достиг дна своей «бездны». Но нет предела нравственному падению. Барон способен люто, смертельно возненавидеть сына за то, что тот в силу естественных и человеческих законов, по праву кровного родства наконец, окажется его наследником и хозяином накопленных им богатств. Такова «бездна» обесчеловеченной и погубленной эгоизмом души Барона.

Вторая сцена психологически подготавливала поведение Барона в третьей сцене.

Реалист Пушкин восставал против субъективистского вторжения автора в события и жизнь своих героев. Драматический поэт, напоминал он, беспристрастен, как судьба. «Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине». Но это не значит, что автор — сторонний наблюдатель. Он не летописец, который «добру и злу внимает равнодушно». «Он не должен... хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою». Не «его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно говорить» в драматическом сочинении, «но люди минувших дней, их умы, их предрассудки». Дело драматического писателя — выяснение истины, а истина эта обнаруживает себя через характеры.

Третья сцена «Скупого рыцаря» — финальная, в ней через характеры, прежде всего характер Барона, и раскрывается истина «ужасного века». Она состоит не в демонстрации страшных «предрассудков», губительной силы эгоизма и властолюбия, не в иллюстрации вывода герцога — «ужасный век, ужасные сердца». *Истина — в суде Пушкина над этим ужасным веком.*

Финальная сцена построена как испытание Барона, рыцаря, человека. Оттого действие перенесено во дворец

герцога. Барон попадает в иной, резко отличный от его заветного подвала мир, мир старой жизни с ее идеалами и моралью. Обстоятельства благоприятствуют пробуждению в Бароне всех лучших черт его личности. Герцог напоминает о прошлом, о милости к Барону своего деда и отца («Вы деду были другом; мой отец Вас уважал. И я всегда считал Вас верным, храбрым рыцарем...»). И Барон, будто пробудившись от тяжелого и дурного сна, оторвавшись от настоящего своего бытия, вспоминает милую сердцу верного рыцаря картину:

> О, вы были
> Ребенок резвый. Мне покойный герцог
> Говаривал: Филипп (он звал меня
> Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?
> Лет через двадцать, право, ты да я,
> Мы будем глупы перед этим малым...
> Пред вами то есть...

Картина эта может быть дополнена воспоминанием герцога: «Я помню, Когда я был еще ребенком, он Меня сажал на своего коня И покрывал своим тяжелым шлемом, Как будто колоколом». Перед нами вырисовывается образ мудрого друга герцогов, верного рыцаря, доброго человека, способного любить детей, понимать тайное желание мальчика — сесть на коня, надеть настоящий рыцарский шлем... Все это было, было в далеком прошлом.

И вдруг резко меняется ситуация — герцог неожиданно предлагает старому рыцарю вновь занять свое место при дворе. Но Барон теперь другой, и другим, более всемогущим, чем герцог, его делают сокровища, спрятанные в подвале. Он отвергает предложение герцога. «Стар, государь, я нынче: при дворе Что делать мне? Вы молоды; вам любы Турниры, праздники. А я на них Уж не гожусь». Речь Барона утратила искренность, он лукавит. Дело вовсе не в старости, а в различии «дел» герцога и Барона. Герцог предлагает увеселения и забавы старой рыцарской эпохи, а Барон приворожен своей страстью властолюбия к другому — к своим сундукам с золотом.

Герцог приглашает ко двору не только Барона, но и его сына. Его слова: «назначьте сыну Приличное по званью содержанье» — означают простое напоминание

о долге отца и рыцаря перед сыном и рыцарем. Это напоминание вызывает душевную бурю в Бароне — его убивает мысль, что сын получит деньги по праву наследства после его смерти, а герцог предлагает дать сыну денег уже сейчас, еще при жизни...

Барон не хочет выполнять приказ герцога — он во власти своей страсти. Но и не может признаться в этом — он еще стыдится своего аморализма. Где-то на дне души, видимо, сохранились осколки рыцарских и человеческих чувств. Стыд заставляет Барона лгать. Ложь — тоже грубое отступление от рыцарского кодекса чести. Но Барон этого уже не понимает — он, ростовщик, привык лгать и обманывать.

Создается ситуация воистину трагикомическая. Барон начинает обманывать герцога, — сначала он говорит, что сын «недостоин Ни милостей, ни вашего вниманья. Он молодость свою проводит в буйстве, В пороках низких...» Герцог отвергает это обвинение: «Это потому, Барон, что он один». Спасая свои сокровища, Барон идет на открытую ложь и выдвигает страшное обвинение против родного сына: «Он... он меня Хотел убить». Но и этого Барону кажется мало — он клевещет на сына, говоря, что «покушался он Меня... Обокрасть».

Альбер, находившийся по приказу герцога в соседней комнате, не выдерживает, выбегает и, защищая свою честь, кричит: «Барон, вы лжете». Свидетелями лжи Барона становятся не только сын и герцог, но и читатели, зрители трагикомедии: ведь именно первая сцена раскрыла нам характер Альбера, и мы знаем, что он не собирался убивать отца и резко отверг предложение об его убийстве.

Барон не выдерживает испытания. Рыцарь повержен ростовщиком. Мы видим, как характер Барона помогает обнаружению истины. Старый человек опустился до гнусной лжи. Рыцарь нагло обманывает герцога. Отец клевещет на сына; ложно обвиняя Альбера в низком и подлом преступлении, он предает его. И во имя чего? Во имя все той же тупой и бессмысленной жадности, которая преследует его даже тогда, когда он думает о своей смерти.

В сцене этой проявляются низменность и подлость извращенной натуры Барона. И потому естественно ее завершение. Обвиненный во лжи, Барон по старой, еще до

конца не изжитой привычке рыцаря пытается защитить свою честь и вызывает на дуэль... сына. Своим предательством Барон подрывает веру сына в основы человеческой морали и рыцарской чести, потому Альбер поспешно принимает вызов отца. А когда герцог не допускает дуэли, он недоволен и выражает свое чувство коротким и жестким словом — «Жаль!»

Рыцарский кодекс чести, не допускающий поединка между отцом и сыном, не только извращен Бароном, но и осмеян. Потому затевается, в сущности, не поединок, а драка, и ее причиной в конечном счете оказываются все те же деньги. Ужас расставания с накопленным капиталом, уже давно преследовавший Барона, настигает его в итоге постыдного скандала. Не выдержав напряжения в вульгарной схватке с сыном, Барон умирает. Умирая, он продолжает помнить только о своем подвале. Ничто, кроме капитала, не связывает его с жизнью. Его последние слова позорны, как позорна была и его жизнь: «Где ключи? Ключи, ключи мои! ..»

Смерть героя трагедии всегда возвышает его. Он умирает в момент наивысшего подъема духовных сил, высоких помыслов и поступков. Смерть Барона жалка. Она не может вызвать даже человеческого сочувствия: презрения достоин тот, кто до последних минут рабски служит позорной страсти.

«Скупого рыцаря» Пушкин назвал трагикомедией. Поэтому тут нет веселости, нет того, что называют комизмом, что вызывает смех в прямом смысле слова. Известно, что смех — как свойство комического — по своим причинам, эмоциональной окраске и нравственной обусловленности многообразен. Комическое — это всегда несоответствие, алогизм поведения человека. Как писал Чернышевский, именно «внутренняя пустота и ничтожность, прикрывающаяся внешностью, имеющею притязание на содержание и реальное значение» [1], дает нам ясное представление о характере несоответствия, из которого рождается смех.

Комическое в финальной сцене «Скупого рыцаря» обусловлено позорной страстью Барона. По законам несоответствия комическое в данном случае вскрывает

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, с. 31.

ничтожество и бессилие того, кто выдает себя за всемогущего «демона», жаждущего «править миром». Комическое «Скупого рыцаря» — это историей выверенная концепция мира: Пушкин не верит в благодетельность для человечества буржуазного строя и провозглашенной им свободы, не считает его идеалом и неизбежным путем для всего человечества.

Комическое для Пушкина — оружие дискредитации идеалов наступающего царства «чистогана». Страшное (а извращенная натура Барона чудовищна) Пушкин делает ничтожным, внутренне бессильным при внешнем всемогуществе и потому смешным. Смешным потому, что поругание Бароном всех святых чувств вызвано низменными желаниями, потому что нелепа, бесчеловечна драма отца и ростовщика, ненавидящего сына и совершающего предательство потому только, что капитал Барона должен после его смерти перейти к сыну. Откровенно комедиен вызов отцом на дуэль своего сына за то, что тот справедливо уличил его во лжи и предательстве. «Смешное, — говорил Щедрин, — это всего страшнее» [1].

Заслуживает внимания и тот факт, что именно после создания «Скупого рыцаря» Пушкина будет интересовать проблема появления и функционирования «денежного» человека в разных странах. Со слов Гоголя нам известно, что «мысль» «Ревизора» и «сюжет» «Мертвых душ» подарены ему Пушкиным. Факт этот в чисто биографическом плане упоминается в жизнеописаниях Гоголя и Пушкина.

Но дело не в иллюстрации творческой щедрости Пушкина, а в самом существе переданных им сюжетов. Отданное Пушкиным было его художественным открытием и потому является моментом его творческой биографии. Он извлек из современной жизни фигуру русского приобретателя, обнаружил призрачность тайного замысла составить капитал.

Гоголь свидетельствует, что в основу «Мертвых душ» он положил «смешной проэкт» «денежного» человека, о котором ему рассказал Пушкин. Замысел приобрести капитал путем скупки мертвых душ, с последующим их закладом в банк, как живых, — для Пушкина «смешной

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XX. М., «Художественная литература», 1937, с. 60.

проэкт». Таким же «смешным проэктом» был замысел Барона установить господство над миром при помощи своих богатств.

Смешное всегда выявляет уродства жизни. Народ защищает себя от угнетателей, выставляя их жизнь, их идеалы, их поведение в смешном виде. Не случайно в ту же болдинскую осень, за месяц до создания драматических сцен, Пушкин написал «Сказку о попе и о работнике его Балде». Корыстный «поп — толоконный лоб», конечно, не ростовщик Барон, ему далеко до него. Но их объединяет одно — жажда наживы, скупость. Ничтожная жизнь попа смешна — такова точка зрения народа. И ее выражает нравственно здоровый, никогда не унывающий, всегда деятельный, веселый работник Балда. Народность Пушкина в эту пору получила свое новое художественное воплощение.

6

Углубленный интерес Пушкина к великой эпохе европейской истории — Возрождению — определялся его желанием понять и раскрыть драматизм жизни нового времени, уберечь человека от буржуазных идеалов, вселить в него веру в возможность иного, подлинно человеческого бытия.

То же стремление обусловило и работу Пушкина над «Каменным гостем». Осуществлено это было иначе, чем в «Скупом рыцаре»: взяв уже известный «образец», поэт изучил его и дал ему новую жизнь[1]. Б. В. Томашевский после тщательного изучения «Каменного гостя» довольно подробно рассказал об осведомленности Пушкина в литературном использовании сюжета о Дон Жуане, отметил непосредственную связь драмы Пушкина с двумя хорошо известными ему произведениями — комедией Мольера и оперой Моцарта (либретто Дапонте).

Томашевский установил, чем воспользовался Пушкин в этих образцах, что перенес в свою драму из известных

---

[1] Обстоятельное исследование истории интерпретации образа Дон Жуана в европейской литературе XVI—XIX веков см. в кн.: И. М. Нусинов. История литературного героя (глава: «История образа Дон-Жуана»).

ему источников, что отбросил, подчеркнул особенность подхода поэта к легенде, самостоятельность в построении более экономного, лаконичного действия и, главное, в трактовке центрального образа Дон Гуана. Оригинальность Пушкина, по Томашевскому, проявилась в создании психологически сложного характера по принципу раздвоения основной страсти. Рационалистическая трактовка главного героя Мольером была ему чужда, потому он и отказался от мольеровского осуждения Дон Жуана.

Томашевский писал: «В нем (Дон Гуане. — *Г. М.*) сочетается циник-жуир с искренне увлекающимся влюбленным. Лаура и Дона Анна — две героини, в отношении к которым сочетаются эти две стороны характера; «Герой Пушкина не расчетливый и холодный сластолюбец Мольера, надевающий на себя маску ханжи, и не авантюрист XVIII века, вроде Казановы или Фобласа, данный у Байрона. Пушкин меньше всего думал о хронологической или национальной локализации героя; это не обязательно испанец, при этом испанец определенной эпохи и определенного слоя. В образе Дон Жуана Пушкин дает психологическое обобщение, выходящее за пределы страны и эпохи. Конечно, испанского колорита в пьесе больше, чем у Мольера... Но это — общие черты испанского колорита, модного в романтическую эпоху 20-х годов»[1].

К иным выводам приходит Г. А. Гуковский, рассматривая «Каменного гостя» с позиций историзма. «Тема любви истолкована в «Каменном госте» именно в историко-культурном плане. Весь смысл этого драматического этюда обусловлен тем, что в нем воплощен «дух» Возрождения на его родине, в средиземноморских странах, под южным небом. Дело не в том только, что Пушкин собирает в тексте своей пьесы детали испанского колорита — плащи, шпаги, гитан, кавалеров (кабаллеро), андалузских крестьянок, Эскуриал, сторожей, кричащих «ясно» (точная деталь), и пр. Гораздо важнее другое, составляющее основу образной ткани «Каменного гостя», — самая атмосфера жизни, нравов эпохи, историческая с р е д а, специфическая для Ренессанса и отличающая Возрождение от средневековья с его церковными идеала-

---

[1] Б. В. Т о м а ш е в с к и й. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 311, 306 (статья: «„Маленькие трагедии" Пушкина и Мольер»).

ми и системой запретов. Эта культурная среда выражена прежде всего в теме свободы личной морали, в теме искусства, в теме чести и в стиле, в атмосфере земной красоты, культа наслаждения, жадной воли к личному успеху, к радости бытия».

Дон Гуан у Пушкина — человек Ренессанса. Раскрытый в нем тип сознания приурочен к определенной исторической эпохе самоутверждения личности, осознавшей свою свободу от всех запретов, от церковного мировоззрения. Оттого-то его и зовут «безбожником» и «развратником». «Согласно исторической концепции, объективно воплощенной в «Каменном госте», индивидуальная, страстная, плотская и в то же время поэтически-сублимированная любовь, одна из основ психологического бытия человека нового времени, определяется как законное свободное, красивое чувство именно в эпоху Возрождения, освободившего и мысль, и чувство, и страсть человеческую от проклятия небесных устремлений готики. Радость земных услад любви, искусства, мужества, веселья, бьющей через край молодой воли — это и есть «дух Возрождения» и смысл темы любви в «Каменном госте». Следовательно, тема любви получает здесь конкретное историко-культурное толкование» [1].

Два видных пушкиниста пришли к противоположным выводам. Соответственно они по-разному отвечают и на вопрос — в чем оригинальность и «всемирность» Пушкина. Для Б. В. Томашевского — это создание образа Дон Гуана как «психологического обобщения, выходящего за пределы страны и эпохи». Для Г. А. Гуковского — это способность благодаря реализму и историзму проникать в дух конкретной эпохи и страны и объяснять мировой образ временем и условиями его рождения.

Точка зрения Г. А. Гуковского представляется мне и глубже и плодотворнее. Действительно, Пушкин воссоздает в «Каменном госте» «дух» эпохи Возрождения, атмосферу «жизнерадостного свободомыслия», когда «все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется», время, когда ниспровергший сословность человек почувствовал себя абсолютно свободной личностью.

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 302—303, 304—305.

Бесспорно, индивидуально-пушкинским было совершенно новое и построение характера и объяснение его конкретно-исторической эпохой. Но в ходе анализа образа Дон Гуана исследователь увлекается и порой сбивается на его идеализацию. Отсюда гимн «свободной, страстной, плотской любви», объявление Дон Гуана «поэтом любви», сведение «смысла темы любви» и «духа» Возрождения в трагедии к «радости земных услад любви, искусства, мужества, веселья, бьющей через край молодой воли». Это идеализация, потому что подобная характеристика является отступлением от текста «Каменного гостя», она оказывается возможной в результате подтягивания образа Дон Гуана к схеме свободной личности эпохи Возрождения.

В последующих работах о пушкинской трагедии эта идеализация также будет сказываться. Напомню только одно из многих суждений Д. Д. Благого: «Дон Гуан — человек эпохи Возрождения, кипящий всей полнотой жизненных сил, бросающий смелый вызов верованиям и предрассудкам средневековья». Он и «Моцарт — поэт любви»; «При всей величайшей его мужественности, есть в нем и какая-то пленительная детскость» [1].

Подобная идеализация в известной мере питается определенной литературной традицией, а именно — романтической. Писатели-романтики начала XIX века проявляли пристальное внимание к образу Дон Жуана. До пушкинского «Каменного гостя» и после его написания Дон Жуан оказывался героем многих литературных произведений. Напомню одно — новеллу Гофмана «Дон Жуан» (1814). Романтическая трактовка этого образа находится в коренном противоречии с пушкинской. Знакомство с нею позволит яснее и глубже понять замысел Пушкина, оригинальность и самобытность его драмы. Нет сведений, что Пушкин знал новеллу Гофмана. Но тем знаменательнее, что он понял неизбежность обращения романтиков к этому образу (например, Байрона) и счел нужным противопоставить своего Дон Гуана тем истолкованиям его, которые могли быть и которые в действительности были.

---

[1] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 654, 649, 655.

Новелла Гофмана по своему содержанию своеобразный комментарий к опере Моцарта «Дон Жуан». Для Гофмана Дон Жуан — в высшей степени незаурядная, могучая личность: «Природа наградила Жуана, как любимое дитя, всем, что приближает человека к божественному, возвышая его над обыкновенной толпой»; «он был предназначен к тому, чтобы побеждать и господствовать». Свою исключительность и право на господство проявлял он в любви. «Нет на земле ничего, — пишет Гофман, — что бы так поднимало душу человека, как любовь». Но «хитростью врага мира» «в душе Дон Жуана возникла мысль, что посредством любви и наслаждений женщиной и можно осуществить на земле то, что живет в нашем сердце как небесное желание...»

Но эти стремления не оказалось возможным осуществить: «Непрестанно переходя от прекрасной женщины к прекраснейшей, до пресыщения, до полного опьянения, с огненной страстью упиваясь ее прелестями, но вечно думая, что ошибся в выборе, и надеясь достичь идеала полного удовлетворения, Дон Жуан должен был наконец найти, что вся земная жизнь бледна и мелка, и, презирая в особенности людей», — он оказался вынужденным констатировать, что обманулся.

Так изложена предыстория героя и определено философское содержание его идеалов. Затем, обращаясь к опере Моцарта, Гофман характеризует последний этап жизни Жуана — его любовную страсть к дочери командора Доне Анне накануне своей гибели. Вот тут-то и начинается откровенная идеализация Дон Жуана как романтического героя, его индивидуализма с присущей ему ненавистью и презрением к людям: «Наслаждение женщиной сделалось теперь уже не удовлетворением его души, но дерзким глумлением над природой и богом. Глубоко презирая обыкновенные житейские взгляды, над которыми он чувствовал свое превосходство, и горько насмехаясь над людьми, видящими в счастливой любви и мещанском соединении совсем уже не исполнение высших желаний... он стремился именно туда, где могла быть речь о подобных отношениях...»

Дон Жуан присваивает себе право судьи и палача. В разрушении счастья других он видит свое предназначение. Оттого он и разрушает счастье Доны Анны с ее

женихом: «соблазнить любимую невесту, расстроить счастье влюбленных... сделалось для него великолепным триумфом над враждебной ему силой — все далее и далее уходит он от узкой жизни, природы и бога» [1]. Подобная интерпретация порождалась временем, обстоятельствами буржуазного развития, когда филистерские идеалы, унижавшие и губившие личность, становились нормой жизни. Справедливо писал И. М. Нусинов, что в этих условиях «любовные проделки Дон-Жуана обретают характер не столько протеста против творца, сколько мести и глумления над мещанином. В них жажда взорвать, растоптать благополучие мещанина, изничтожить его филистерский быт, в котором задыхается романтический художник» [2].

Романтической концепции Дон Жуана, оправдывающей его индивидуализм, и противопоставил Пушкин свою точку зрения. Метод реалистического объяснения характера и поведения героя исключал саму возможность идеализации Гуана. Вот почему всякая, даже малейшая тенденция к идеализации противоречит духу «Каменного гостя» Пушкина.

Историзм Пушкина одержал в «Каменном госте» воистину блистательную победу. Поэт воссоздал «дух» Возрождения во всей его конкретно-исторической сложности, ибо он отлично понимал, что современный европейский мир своими корнями уходит в эту эпоху. И действительно, мы теперь хорошо знаем, что то было время зарождения буржуазного общества, что в пору итальянского Ренессанса, по словам Энгельса, «взошла заря современного мира». В еще неярком свете этой «зари» рождающееся новое общество выступало в своих противоречиях.

Эпоха Возрождения знаменовала «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством...» Она формировала человека, вселяя веру в его силы, предъявляла к нему разнообразные требования, включая его в круговорот громадной по масштабу практической деятельности и борьбы за новое общество. Сферой существования человека и *стала жизнь*

---

[1] Т. Гофман. Собр. соч., т. I. СПб., 1898, с. 61—62.
[2] И. М. Нусинов. История литературного героя, с. 378.

всеобщая, что и порождало, по словам Энгельса, титанов: «природа человеческая» реализовывала себя в личности, потому эта личность чувствовала себя творцом, преобразователем мира, покорителем стихии природы. Люди того времени «живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе...» Отсюда эта знаменательная «полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми» [1].

Но в эту же эпоху обозначились и теневые стороны процесса роста самосознания личности, и прежде всего опасность односторонности ее развития — уход из жизни всеобщей в жизнь частную. Легенда о Дон Жуане конкретно-исторически засвидетельствовала это. Личность Дон Жуана искала путей своей реализации в частном бытии, в поисках наслаждения любовью. Для Пушкина легенда эта драгоценна как свидетель далекой эпохи, потому он и использует ее.

Действительно, именно эпоха Возрождения, раскрепостившая человека от церковного гнета и сословной морали с ее запретами, унижавшими личность, открыла всю красоту индивидуальной любви. О таком высоком человеческом понимании любви писал и Герцен: «Существовать — величайшее благо; любовь раздвигает пределы индивидуального существования и приводит в сознание все блаженство бытия; любовью жизнь восхищается собою; любовь — апофеоза жизни» [2]. И Пушкин писал в «Каменном госте»:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...

Любовь управляет всей жизнью Дон Жуана. Она одна наполняет все его чувства, ей он самозабвенно служит, проявляя в этом служении смелость, отвагу, ловкость, ум, вдохновение и дерзость, попирая созданные людьми и церковью запреты. Любовь и только любовь — всегда, день за днем, в Испании и в других странах; любовь

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. 20. М., 1961, с. 346, 347.

[2] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. в тридцати томах, т. 2. М., АН СССР, 1954, с. 67.

стала ремеслом — им-то и занимается Дон Жуан по вдохновению и от скуки, по привычке и обуреваемый страстью. Так обнаруживалась односторонность чувств и личности Дон Жуана; такая односторонность обедняла человеческую природу и искажала ее.

Отсюда равнодушие к людям, черствость, сосредоточенность на себе, сведение смысла жизни к поискам наслаждений. Любовь превращалась в плотскую страсть, которая лишена музыки...

По-своему эта односторонность уже давно была понята. Оттого Дон Жуан и трактовался как изощренный развратник, циничный соблазнитель. Не случайно его имя стало нарицательным. Мольер гневно осудил Дон Жуана именно за разврат и цинизм. Не был он вдохновенным «поэтом любви» и в опере Моцарта. Важнейшим моментом характеристики Дон Жуана являлась знаменитая ария Лепорелло, знакомившая зрителей с «послужным списком» соблазненных его хозяином женщин: в Италии — 641, в Германии — 231, во Франции — 10, в Турции — 91, а в Испании — 1003!

Пушкин решительно отказался от показа своего Гуана как развратника и изощренного соблазнителя. Он лишь упоминает, что «молва» именует его «развратным, бессовестным, безбожным». Пушкин знакомит нас с двумя героинями его романов — Инезой и Лаурой. Из двух он искренне любил только Инезу. Отношения с Лаурой — свободная связь свободных людей, которым именно плотская страсть доставляет высшие радости жизни.

Сцена с Лаурой — одна из важнейших в драме. Жизненная позиция Дон Гуана раскрывается здесь с искренней непосредственностью. Он смел, откровенен в своей страсти, исполнен молодой энергии в достижении цели. Знаменательно, что по ходу событий этой сцены мы узнаем о поэтических способностях Гуана — он сочиняет любовные песни, которые с блеском исполняет Лаура. Под стать ему и его возлюбленная: она смело бросает вызов ревнителям строгой морали, становится жрицей любви, живущей сиюминутными радостями и наслаждениями, не желая думать о будущем. Из посещавших ее друзей она на очередную ночь оставляет Дон Карлоса. Приход Гуана — кульминация сцены. Он убивает нежданного соперника и тут же, возле трупа, торжествует любовную победу. Именно в этой сцене впервые в «Ка-

менном госте» возникает ощущение некоторой призрачности и болезненности жизненных идеалов Дон Гуана и Лауры. Богатые и одаренные натуры, на что они тратят щедро отпущенные им природой талант, красоту, энергию? Жизнь человеческая отдана минутным утехам. Односторонность понимания Дон Гуаном жизни раскрывается в самом действии, в поступках героя.

Но отношения с Лаурой — это эпизод, штрих в характере и судьбе Дон Гуана. В центре же пьесы — история зарождения и бурного развития чувства к Доне Анне. Именно эта, искренняя, захватившая его всего страсть и раскрывает вполне характер Гуана. Мы видим героя в тот момент его жизни, когда он самозабвенно отдается любви, проявляя богатство своей натуры. Не может не привлекать к нему искренность, с какой он говорит о своем чувстве, его горькие признания о былой поре жизни, когда он был «покорным учеником разврата», и, наконец, его мужество: ставя на карту свое счастье, он признается в обмане и объявляет Доне Анне свое настоящее имя — имя убийцы ее мужа. Все это черты незаурядного характера, натуры благородной, волевой и решительной.

Чем последовательнее отступал Пушкин от традиционного изображения героя легенды как развратника и соблазнителя, тем яснее проступал замысел поэта раскрыть конкретно-исторический образ Дон Жуана. Долгое время литература не могла разгадать «тайну» героя легенды и *судила* его как отступника от нравственной нормы. Романтизм же объявил *нормой его поведение;* убеждения, осуждавшиеся раньше, признал свойством высшей натуры. Пушкин, передав «дух» Возрождения, *объяснил Дон Гуана его временем*: любовь, жажда наслаждений, жизнерадостность и религиозное свободомыслие Дон Гуана и было воплощением этого «духа». Но сведение всего смысла жизни к наслаждениям плоти, сосредоточенность лишь на сердечных делах, равнодушие к большому миру и судьбам людей и обнаруживали односторонность его жизненных идеалов, гибельных для личности.

Белинский так и понял замысел Пушкина: «Что такое Дон Хуан? — Каждый человек, чтоб жить не одною физическою жизнию, но и нравственною вместе, должен иметь в жизни какой-нибудь интерес. . .»; «Иначе жизнь

его будет или неполна, или пуста. В людях высшей природы этот интерес, эта склонность, это влечение проявляются как могущественная страсть, составляющая их силу. Один находит свою страсть, пафос своей жизни в науке, другой в искусстве, третий в гражданской деятельности и т. д. Дон Хуан посвятил свою жизнь наслаждению любовью, не отдаваясь, однако ж, ни одной женщине исключительно. Это путь ложный. Не говоря уже о том, что мужчине невозможно наполнить всю жизнь свою одною любовью, — его одностороннее стремление не могло не обратиться в безнравственную крайность, потому что, для удовлетворения ее, он должен был губить женщин... и он сделал себе из этого ремесло»[1].

Отсутствие высоких целей в жизни, каких-либо иных интересов, которые бы обогащали натуру Гуана, приводит к обеднению его любви, в ней все глуше звучит музыка, все сильнее слышен голос плотской страсти. Отсюда двойственность позиции Гуана даже тогда, когда он охвачен большим чувством. Мы воспринимаем страстные объяснения в любви Доне Анне через призму его уже известных нам отношений с Инезой и Лаурой. Он искренен в этих признаниях, ибо сам верит в свое чувство. Но в его поступках, речах и признаниях видны и опытность удачливого любовника, и тонкая хитрость, и искусство соблазнителя. Такой чуткий к поэтическому слову критик, как Белинский, тонко уловил эту двойственность. Анализируя одно из страстных признаний, он писал: «Что это — язык коварной лести или голос сердца? Мы думаем, и то и другое вместе. Отличие людей такого рода, как Дон Хуан, в том и состоит, что они умеют быть искренно страстными в самой лжи и непритворно холодными в самой страсти, когда это нужно»[2].

Погоня за наслаждениями неизбежно приводила к притуплению находившихся в постоянном возбуждении чувств. Известие о смерти Инезы — женщины, недавно им любимой, — вызвало лишь минутное грустное воспоминание. Сразу же после этого он устремился к Лауре. Свидание с ней так же мимолетно и мало что оставило в душе Гуана. Его страсть постоянно нуждалась все в но-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 575.
[2] Там же, с. 573.

вых и новых возбуждающих стимуляторах. Вот почему именно неожиданная, крайне обостренная ситуация встречи с Доной Анной и определила вдруг с такой интенсивностью вспыхнувшее у него чувство. Бурное развитие страсти Гуана и всего его романа в целом все время и подстегивалось той необычной ситуацией, в которую он попал.

Что же это за ситуация, и в чем ее обостренность? В легенде и во всех ее литературных обработках Дон Жуан встречается с *дочерью* Командора. Пушкин отступает от традиции и делает Дону Анну *вдовой* убитого Гуаном Командора. Обстоятельство это до сих пор никак не объяснено, но оно крайне существенно для понимания образа пушкинского героя. Отступление это делает совершенно оригинальным сюжетное развитие трагедии.

В самом деле — для чего Пушкин кардинально меняет сюжетную мотивировку? Если бы в задачу входил показ великой и высокой любви Гуана и раскрытие его как «поэта любви», наделенного моцартовской «детскостью», традиционная ситуация: Дона Анна — дочь Командора, давала к тому бо́льшие возможности.

Измененная ситуация как раз и обусловливает все поступки Дон Гуана и все его чувства. Вспомним этапы романа Гуана. Желание познакомиться на кладбище с неизвестной ему женщиной возникает лишь после того, как он узнает, что незнакомка — вдова убитого им Командора. Лепорелло, отлично знавший своего хозяина, комментирует: «Мужа повалил, Да хочет поглядеть на вдовьи слезы». Подстрекаемый этими нежданными обстоятельствами, Гуан хочет хитростью покорить вдову и переодевается монахом, чтобы беспрепятственно видеться с нею. Его любовные речи смущают Дону Анну, но наконец она уступает его просьбам и назначает свидание у себя дома.

Дон Гуан с покоряющей непосредственностью признается Лепорелло: «Я счастлив...» В чем же счастье Дон Гуана? Конечно, в исполнении желания, в восторженном чувстве ожидания предстоящего свидания с любимой женщиной. Но не только в этом. Жизненные идеалы Дон Гуана предопределили его самоутверждение в любви. Нет, не коллекционирование

соблазненных женщин увлекает его, но победы, но преодоление трудностей, ниспровержение преград, которые мешают его счастью. Трудности и преграды — это догмы религиозные и моральные, обязательства, понятия долга и верности, созданные обществом. Они опутывают человека цепями запретов, мешают свободному проявлению искреннего чувства. Такими догмами опутана и Дона Анна. Выйдя замуж за Командора не по выбору сердца («Нет, мать моя Велела мне дать руку Дон Альвару, Мы были бедны, Дон Альвар богат»), она жила без любви с богатым мужем. Став вдовой, она смиряла себя и подавляла свои чувства, оставаясь верной памяти умершего, как повелевал религиозный долг.

Ниспровергнув догмы и преграды, бросив вызов общепринятой и освященной религией морали, Дон Гуан почувствовал свою силу, утвердил себя как незаурядную личность. Только в этой сфере отважной борьбы он и находил полноту жизни. Оттого выигранное первое сражение — Дона Анна назначила свидание — и наполняет его сердце счастьем. Но Дон Гуан не хочет воровски воспользоваться слабостью Доны Анны, он стремится и ее повести за собой, полностью освободив от чувства долга перед умершим мужем. Во время свидания он просит любимую назвать ее врага — «убийцу мужа», добивается признания, что «по долгу чести» она питает вражду к Дон Гуану. И тогда он объявляет ей свое имя. Дона Анна в отчаянии, падает в обморок. И тут-то «импровизатор любовной песни» своими искусными и горячими речами завораживает Дону Анну, пленяет и покоряет силой страстного чувства, парадоксальной логикой своего признания, своей волей... и добивается прощения и поцелуя.

Но в смелом вызове нравам и обычаям века и общества таилась и опасность. Дон Гуан упивался своими победами. Удачи рождали чувство абсолютной свободы от всех нравственных начал. Незаметно для самого Дон Гуана стремление преступать через моральные запреты становилось самоцелью, смыслом жизни, единственным средством самоутверждения. Чем дерзновеннее поступок — тем сильнее эмоции, тем ярче проявлялась незаурядная свободная индивидуальность Дон Гуана. Именно поэтому, получив приглашение Доны Анны, Дон Гуан

решается использовать свидание как новый повод для испытания своей натуры.

С неслыханными дерзостью и кощунством он, сразу после получения разрешения Доны Анны прийти к ней в дом, приглашает туда же Командора присутствовать при его любовном свидании... Это последнее обострение сюжета было также *отступлением от традиции* — у всех предшественников Пушкина Дон Жуан приглашает Командора *к себе домой* на ужин. И в таком жесте проявлялось лишь озорство, религиозное свободомыслие Дон Жуана. Пушкин меняет место свидания со статуей Командора. И это не насилие над Дон Гуаном, а естественное и закономерное развитие драмы. Приглашение статуи и было проявлением *своеволия* в его крайней степени:

Я, командор, прошу тебя прийти
К твоей вдове, где завтра буду я,
И стать на стóроже в дверях.

Статуя должна быть свидетелем любовного торжества Дон Гуана! Желание это не столько кощунственно, сколько безнравственно[1]. Оно оскорбляет и женщину, которую любит Дон Гуан, и само чувство. Да и не может истинная любовь допустить возможности появления такого желания.

Своими поступками Дон Гуан раскрывает гибельность для личности того понимания свободы, которое провозглашал индивидуализм. «Каменный гость» написан в том же ключе, что и «Скупой рыцарь». Герцог в «Скупом рыцаре» делает горькое извлечение из истории нравственного падения Барона: «Ужасный век, ужасные сердца!» Этот вывод относится и к «Каменному гостю». Новый век ужасен: он губит личность, могущую быть прекрасной, убивает любовь, превращая ее в

---

[1] И. М. Нусинов, кажется, первым указал, что «такое унижение человеческой личности не может быть прощено». Отсюда определение содержания трагедии Дон Гуана — его цель: «утверждение радостей жизни», но эта цель «лишена этического начала» («История литературного героя», с. 437). См. также у Д. Д. Благого: в «кощунственном приглашении командора, а не просто в любовных похождениях героя заключается его трагическая вина, за которой неизбежно должно последовать возмездие» («Творческий путь Пушкина (1826—1830)», с. 656).

темную плотскую страсть. Человек же, ставший рабом страсти, неминуемо оскверняет все высокое и благородное.

История обольщения Доны Анны с заранее обдуманным и подготовленным финалом любовного торжества — это надругательство над всем истинно человеческим. И Пушкин, оставаясь верным прошедшей через века легенде о Дон Жуане, сохраняет мотив гибели героя. Но позиция автора, но свободомыслие Дон Гуана исключают всякую возможность религиозно-мистического толкования финала трагедии. Статуя Командора, увлекающая в преисподнюю Дон Гуана, — это материализованная кара и возмездие, как они понимались в ту эпоху, когда свободомыслие еще только зарождалось и сильно было религиозное сознание. Легендарный финал воссоздавал колорит времени. Но реальное содержание «Каменного гостя» подводило читателя к мысли о неизбежности возмездия, когда осквернению и надругательству подвергались истинные идеалы человеческого бытия, когда поруганной оказывалась сама человеческая природа.

Неизбежность возмездия подготавливалась всеми поступками Дон Гуана. Судьба Дон Гуана действительно трагична. Но трагизм его судьбы не делал «Каменного гостя» трагедией. Торжествовавшие в обществе принципы буржуазных отношений уничтожили трагическое как эстетическую категорию. Пушкин был убежден, что победа эгоизма с его своеволием и ненавистью к людям не была неизбежным роком, не являлась предначертанием свыше, что во власти человека противостоять и социальным законам нового мира и его философии. Эта вера и предопределила изображение поведения Дон Гуана в финальной сцене. Он уходит от Доны Анны счастливый, награжденный поцелуем и обещанием нового свидания, со словами: «Прощай же, до свиданья, друг мой милый». И вдруг — «вбегает опять», с возгласом «А!..» Ремарка и возглас передают необычное для Дон Гуана смятение чувств. Входит статуя Командора, и мы понимаем причину бегства Дон Гуана и его тревогу — он охвачен *страхом*. Сердечный стон выдает это: «О боже! Дона Анна!» Командор уточняет то, что мы уже угадали: «Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан».

В первый и последний раз в своей жизни Дон Гуан испытал страх. Страх этот компрометирует бесстрашного, дерзкого, никогда не думавшего о смерти рыцаря и дуэлянта. Дон Гуан становится обыкновенным человеком, которому доступны обыкновенные чувства — и страх при виде грозного Командора, и отчаяние от мысли, что навсегда теряет любимую женщину, и желание не дерзить и не бравировать своей смелостью, а *просить* разгневанного и оскорбленного им мужа. Просветление, вспышкой молнии озарившее Дон Гуана в момент гибели, и было высшим наказанием:

...о, тяжело
Пожатье каменной его десницы!
Оставь меня, пусти — пусти мне руку...
Я гибну — кончено — о Дона Анна!

В этом гениально лаконичном последнем возгласе Дон Гуана: «Я гибну — кончено — о Дона Анна!» — «воплощено все громадное содержание финала «Каменного гостя». Это возглас *страдающего человека*. Страдание на один миг подняло Дон Гуана к высотам иной жизни, раскрывая ложность тех идеалов, которым он самозабвенно служил.

Раскрытие трагизма философии индивидуализма обусловило постановку нравственных проблем. В эпоху Пушкина личность, отстаивавшая свою независимость, свободу и автономность во враждебном ей обществе, оказывалась в конфликте с политическими, нравственными, общежитейскими законами этого общества. Конфликт приводил к индивидуалистическому бунту против этих законов, который проявлялся в яростном их нарушении, в поругании всего, что противоречило свободе личности. Преступать через эти законы стало нормой для романтического героя. Отсюда слиянность понятий — преступник и герой. Пушкин это знал не только по литературе, но и по своему опыту. В пору увлечения романтизмом, на юге, в соответствии с этими нормами он писал в стихотворении «Дочери Карагеоргия»:

Чудесный твой отец, преступник и герой,
И ужаса людей, и славы был достоин.

Мятеж романтического героя против общества, где торжествует «неволя», где «любви стыдятся, мысли го-

нят, Торгуют волею своей, Главы пред идолами клонят И просят денег да цепей», — был оправдан. Но индивидуализм порождал своеволие. Пушкин это понимал и уже в середине 1820-х годов показал в «Цыганах», как своеволие (высшая степень эгоизма) Алеко неизбежно привело его к преступлению, которому нет оправдания.

Поступок Алеко аморален, как аморальны все преступления романтических героев. Логика индивидуалистического бунта во имя своей абсолютной свободы неумолимо заставляла человека не только нарушать законы враждебного ему общества, но и преступать через законы человечности. Индивидуализм в своем конечном проявлении антигуманен.

Раскрывая драму Дон Гуана, Пушкин выдвигал проблему нравственной ответственности личности. Этим пафосом пронизаны все драматические сцены поэта. Именно Пушкиным начата традиция рассмотрения, познания и объяснения человека через призму его личной нравственной ответственности. Это пушкинское начало восторжествует в русской литературе, получит развитие у Лермонтова, Некрасова, Глеба Успенского, с одной стороны, у Толстого, Достоевского, Чехова — с другой.

Для Белинского «Каменный гость» — «перл создания Пушкина». Критик утверждал, что произведение это «в художественном отношении есть лучшее его создание». И дело тут прежде всего «в дивной гармонии между идеей и формою». Критик понимает и одобряет идею «Каменного гостя» и пушкинский идеал человека. Этот идеал был унаследован передовыми русскими писателями. Герцен, например, вслед за Пушкиным будет вести яростный спор с индивидуалистическим пониманием человека западноевропейской литературой и литературой романтизма в первую очередь. Он ополчится, в частности, и против «монополии любви», доказывая, что преступно перед природой человеческой сводить жизнь личности к жизни в душном мире любовной страсти: «человек не для того только существует, чтоб любиться». У него есть иные, высокие обязательства перед обществом, родиной, людьми.

Только «развившись в мир всеобщего», человек сможет обрести истинную любовь, которая, как музыка,

возвышает и одухотворяет его. Герцен писал: «Не отвергнуться влечений сердца, не отречься от своей индивидуальности и всего частного, не предать семейство всеобщему, но раскрыть свою душу всему человеческому, страдать и наслаждаться страданиями и наслаждениями современности, работать столько же для рода, сколько для себя, словом, развить эгоистическое сердце во всех скорбящее...» И далее общий вывод: «Поднимаясь в сферу всеобщего, страстность не утрачивается, но преображается, теряя свою дикую, судорожную сторону; предмет ее выше, святее; по мере расширения интересов уменьшается сосредоточенность около своей личности, а с нею и ядовитая жгучесть страстей» [1].

Нетрудно заметить общность философской концепции человека у Пушкина, Белинского, Герцена, общность, порожденную русским национальным опытом. Но Пушкин первым начал спор с романтизмом (и, в частности, с романтизмом Байрона и Гете), противопоставив их идеалу свой идеал человека. Моментом этого большого русского спора были болдинские «Драматические сцены», в том числе «Каменный гость».

Спор и отстаивание иного, антииндивидуалистического идеала, постановка проблемы нравственной ответственности личности и раскрывали всемирность Пушкина. И эта всемирность не только и не столько в протеизме Пушкина, в изумительной его способности перевоплощаться и «понимать дух разных народов и времен», и не «в испытании гибкости русского языка» и его возможности выражать идеи и стили различных европейских писателей, но прежде всего в исторически обусловленной потребности решать общечеловеческие вопросы и проблемы с позиций национального опыта, в провозглашении на форуме западноевропейской мысли русского слова, русской мысли. Эта русская мысль, реализуясь в эстетической системе, в художественной структуре, и выражала национальное своеобразие русской литературы.

---

[1] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. в тридцати томах, т. 2, с. 63, 64.

7

Последним произведением в ряду драматических сцен был «Пир во время чумы». «Поводом» к его созданию послужила драматическая поэма Вильсона «Чумный город». Английский поэт положил в ее основу реальный факт — эпидемию чумы, поразившую Лондон в XVII веке. Формально «Пир во время чумы» — перевод. Действительно, это отрывок, часть одной из тринадцати сцен драматической поэмы. Исследователи давно установили, что́ Пушкин перевел и что́ написал заново, что́ сохранил и от чего отказался даже в этой маленькой сцене. В итоге переделок и, казалось бы, небольших вставок — две новые строфы в песне Мери и новый текст гимна Председателя Вальсингама — произошло чудо: родилось новое, оригинальное, глубокое по мысли произведение, своеобразный эстетический манифест Пушкина.

Как же определить жанр «Пира во время чумы»? В основе его лежит *драматическая поэма.* При публикации «Пира» в 1832 году Пушкин счел нужным сообщить читателю, что его вниманию предлагается «Отрывок из Вильсоновой *трагедии* „Чумный город“». «Отрывок» из трагедии не есть трагедия. Но он соответствовал одной сцене драматической поэмы, переделанной Пушкиным по им открытым «законам» драматических сцен. Но почему же драматическая поэма названа трагедией? Видимо, Пушкин полагал необходимым, чтобы драматическая сцена «Пир во время чумы» воспринималась в ореоле трагического, высокого, исполненного поэзии жизни. И действительно, конфликт «Пира во время чумы» *обусловлен трагической коллизией.*

Оригинальность «Пира» в его философской концепции. Опираясь на поэму Вильсона, Пушкин создает произведение, посвященное раскрытию поведения человека в условиях, грозящих ему неминуемой гибелью. Чума — по тем временам (XVII век) неодолимое стихийное бедствие, «божья кара». Пушкина и привлек реалистически-конкретный характер испытаний людей. Наступило «царствие Чумы» — безвыходность ситуации оказалась заданной, — человек обречен, он жертва. Волновавший Пушкина вопрос о поведении человека во враждебных ему обстоятельствах приобрел наглядный, почти символиче-

ский и в то же время реальный характер: бессилие человека перед лицом грозной стихии.

Город подавлен страхом. Священник, исполнявший свой долг на кладбище, «Средь ужаса плачевных похорон...», увидев пирующих, гневно осуждает их. Жители, объятые отчаянием, заняты «молитвою святой» и «тяжкими воздыханиями». Такова картина в момент, когда развертываются события в «сцене». Но так было и раньше. Испытание как бы удваивается — Мери поет печальную песню. Вальсингам поясняет, что в песне запечатлелся прежний опыт людей во время эпидемии чумы: «В дни прежние чума такая ж, видно, Холмы и долы ваши посетила, И раздавались жалкие стенанья По берегам потоков и ручьев...» Действительно, в песне Мери сказано:

Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела;
Роща темная пуста;
И селенье, как жилище
Погорелое, стоит, —
Тихо всё. Одно кладбище
Не пустеет, не молчит.

Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо бога просят
Успокоить души их.

Пушкин предельно обостряет конфликт между обстоятельствами и человеком. Опыт свидетельствует, что когда на людей обрушивалась стихия — они искали помощи в религии. В прошлом обреченные «боязливо бога просят Успокоить души их», в настоящем они также обращаются «с мольбой святой». Священник, оскорбленный поведением «безбожных безумцев», требует прекратить пир: «Прервите пир чудовищный, когда Желаете вы встретить в небесах Утраченных возлюбленные души. Ступайте по своим домам!» Итак, выход все тот же — молитва, смирение, робкая надежда покорностью заслужить милость божью и свидеться в небесах с уже умершими.

У Вильсона сцена пира — проходная, она иллюстрирует эпикурейство «безбожных безумцев». Председатель у Вильсона поет песню, в которой славит чуму за то, что она несет лучшую, более легкую смерть. Жажда чувственных наслаждений — вот девиз участников разгуль-

ного пира, и они верны ему до самой смерти. Хором они поют припев после каждого куплета песни Председателя: «И потому, склонясь на эту белоснежную грудь, я пою хвалу чуме! Если ты хочешь поразить меня этой ночью, то приходи и рази меня в объятиях веселья».

У Пушкина все содержание драматической сцены — пир во время чумы. Но пир этот носит философски-целомудренный, а не разгульный характер. Конфликт предельно обнаженный требует от человека выбора поведения в минуту роковой опасности. Первый шаг сделан — участники пира отказались от «святой молитвы», ушли из дома, дерзко пируют на улице чумного города. Вызов как бы разбудил в них лучшие стороны души. Это прежде всего относится к двум главным лицам трагедии — Мери и Вальсингаму. При всей удивительной лаконичности сцены мы видим, как меняются эти герои. Оттого важная особенность их характеров — задумчивость. Задумчивость Мери и Вальсингама передавала их нравственную сосредоточенность, процесс духовного прозрения. Мери («погибшее, но милое созданье») вспоминает о своей юности, о жизни дома, когда ее «голос слаще был в то время: он Был голосом невинности...» Она поет песню, и в последних двух ее строфах (написанных Пушкиным) рассказывается о благородстве умершей Дженни. Умирающая от чумы Дженни, исполненная любви к Эдмонду, заклинает его нарушить традицию, покинуть селение, сохранить себе жизнь, жить за нее и помнить ту, которая любила его:

Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей;
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.

И потом оставь селенье,
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.

Судьба Дженни — высший нравственный пример для Мери. Дженни не принадлежала к тем, кто «боязливо бога просит успокоить души их», — умирая, она, преодолев страх, думала о жизни другого человека, а не о себе. Песня о Дженни помогала кристаллизации чувств Мери и других участников пира. Кульминация этой внутренней духовной работы — гимн Председателя — подготавли-

валась испытанием Луизы и молодого человека. Луиза не выдерживает испытания — при виде проезжающей телеги с мертвыми телами ей делается дурно. Вальсингам замечает: «И страх живет в душе, страстьми томимой». Молодой человек (образ, наименее измененный Пушкиным по сравнению с оригиналом), как истый эпикуреец, просит Вальсингама: «спой Нам песню, вольную живую песню, Не грустию шотландской вдохновенну, А буйную, вакхическую песнь, Рожденную за чашею кипящей».

Тут-то и наступает перелом: Председатель отказывается петь вакхическую песнь и предлагает гимн, им самим сочиненный «прошедшей ночью». Гимн запечатлел результат его духовного обновления, вызванного испытанием, рождение нового взгляда на смысл человеческой жизни. Еще недавно он, как все, чувствовал себя обреченным, жертвой, ожидая покорно смертного часа, прощался с умершей женой: «Труп матери, рыдая, обнимал И с воплем бился над ее могилой...» Теперь Вальсингам иной — он не может и не хочет быть жертвой, смиренно ждущей смерти. Он бросает вызов судьбе, но это не вызов эпикурейца, жаждущего вакхическими наслаждениями заглушить страх смерти. Священник, придя на пир, говорит Вальсингаму: «В пиру разврата, слыша голос твой, Поющий бешеные песни...» Но мы-то знаем, что никто не пел «бешеных песен» и не было «разврата».

Вместо «бешеных песен» Вальсингам поет свой гимн, определяющий иное поведение человека, отличное от верований священника и эпикурейцев. Начинается он с определения ситуации, ставящей перед каждым человеком роковой вопрос — что делать перед лицом грозных испытаний:

Царица грозная, Чума
Теперь идет на нас сама
И льстится жатвою богатой;
И к нам в окошко день и ночь
Стучит могильною лопатой...
Что делать нам? и чем помочь?

На поставленный вопрос дается ответ:

Как от проказницы Зимы,
Запремся так же от Чумы!
Зажжем огни, нальем бокалы,
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.

Освобождение от страха перед неизбежной смертью помогло обрести нравственную свободу. Оттого Чуме поется хвала! И это не парадокс — именно чума так обострила ситуацию, что вырвала человека из привычного существования по нормам традиционной морали, открывая возможность вступить в особый, дотоле неведомый, чудный мир. Вот почему следующие строфы — центральные в гимне, — раскрывая обретенную Вальсингамом новую правду, новое понимание смысла человеческой жизни, прославляют упоение боем:

Есть упоение в бою...
. . . .
Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Гимн Председателя, исполненный неистовой веры в человека, славит имманентную ему способность и возможность быть сильнее враждебных обстоятельств. Смирившийся человек нравственно гибнет раньше своей физической смерти. Смысл бытия — в свободе распоряжаться своей жизнью. Нет безвыходных положений, ибо по своей природе человек способен начать битву и обрести «неизъяснимы наслажденья» упоения боем. Вызов судьбе, обстоятельствам, «здравому смыслу» есть высший момент жизни человека, когда он осознает свое величие, свою силу, свою раскрепощенность от всех навязанных ему норм поведения. Потому-то дело не в результате боя — он может кончиться трагически, — но в обретении в этом бою той свободы, которая единственно «выпрямляет» человека, открывая возможность высокой, достойной человека жизни.

Пир во время чумы превращается в пиршество духа свободного человека, в торжество духовного начала. Оттого так звонок, прекрасен и весел призыв Вальсингама:

Итак — хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье...

Драматическая сцена написана реалистом, и в то же время она символична — символичен пир во время чумы,

символична истина, добытая в обостренной чумой ситуации, символична сама чума — эта грозная стихия, враждебная людям. Сцена лишена внешнего действия, но она густо насыщена действием внутренним, которое обусловило напряженную духовную жизнь Вальсингама, разрыв его с традиционными верованиями и обретение нравственной свободы.

Эту свободу он защищает в поединке со священником, который, кощунственно тревожа память дорогих ему людей — матери и жены, хочет сломить его волю. Но Вальсингам сурово обрывает священника: «Клянись же мне, с поднятой к небесам Увядшей, бледною рукой — оставить В гробу навек умолкнувшее имя!» Напоминание о жене ранит сердце Вальсингама. Священник вновь спешит воспользоваться этой минутой, требуя: «Пойдем, пойдем...» Но воспоминание о жене — лишь кажущаяся слабость. Вальсингам непреклонен в своем решении — он навсегда ушел из прежнего мира. В последний раз мысленно он прощается с женой — «Святое чадо света! вижу Тебя я там, куда мой падший дух Не досягнет уже...» Священнику же он говорит решительно: «Отец мой, ради бога, Оставь меня».

«Пир во время чумы» подводил итог драматическим исследованиям человека нового времени. Решая еще раз важнейшую проблему эпохи — взаимоотношение человека и обстоятельств, Пушкин приходит к выводу о реальной возможности для человека противостоять их злой воле, вступать с ними в единоборство. По-своему, но с эгоистических позиций, с обстоятельствами сражались Барон, Сальери, Дон Гуан и потерпели крах. Вальсингаму чужд эгоизм. Он обретает нравственную свободу, потому что доверяет своей природе. Это доверие рождает громадную духовную силу, которая поднимает человека к высокой и прекрасной жизни. Образом Вальсингама Пушкин утверждал активную роль человека на земле.

Гимн Председателя стал поэтической формулой обогащенного Пушкиным реализма. Стих «Есть упоение в бою...» может быть поставлен эпиграфом ко всему творчеству Пушкина 1830-х годов.

Глава четвертая



О РЕАЛИЗМЕ И НАРОДНОСТИ ПУШКИНА 1830-Х ГОДОВ

1

Начало реалистического периода творчества Пушкина относят обычно к 1823—1825 годам, когда писались первые пять глав романа «Евгений Онегин» и трагедия «Борис Годунов». Двадцатые годы являются годами становления пушкинского реализма. В то же время подчеркивается, что тридцатые годы оказались периодом наивысшего расцвета таланта Пушкина, что созданные тогда произведения наглядно свидетельствуют о быстром развитии гения Пушкина. Относится ли это и к реализму Пушкина? Характерен ли и для него динамизм развития? Оставался ли он на том же уровне, достигнутом в двадцатые годы, или изменился? Обогатился? Обрел новые качества? Если да, то какие именно? Стал ли пушкинский реализм более зрелым, как и все его творчество? Вопросы эти не праздные — от их решения зависит и понимание творчества Пушкина в рассматриваемый период и понимание того качественно нового этапа русского реализма, который был сформирован Пушкиным и передан в наследие русской литературе.

Ответы на эти вопросы даются самые смутные. Обратимся к двум уже упоминавшимся трудам, в которых подводятся итоги сделанного пушкиноведением и намечаются новые пути изучения реализма Пушкина.

Первый — работа Д. Д. Благого. В вышедшем в 1966 году коллективном труде «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» ему принадлежит глава: «Общие проблемы изучения творчества Пушкина. Художественный метод». Освещая изучение этого вопроса, автор главное внимание уделяет периоду становления пушкинского

реализма, сосредоточиваясь на произведениях 1820-х годов. В то же время он предупреждает, что понимание сущности реализма Пушкина предусматривает необходимость учета «различных этапов пушкинского реализма». Замечание это чрезвычайно важно. Исходя из концепции, что реализм Пушкина следует рассматривать в динамике его развития, Д. Д. Благой вынужден констатировать крайне недостаточную разработанность реализма Пушкина 1830-х годов: «Вообще перед исследователями пушкинского творчества 30-х годов, несмотря на появление за минувшее десятилетие ряда книг и статей, посвященных лирике, поэмам, прозе, драматургии этого последнего и наиболее сложного и многогранного периода (работы Л. Я. Гинзбург, Б. П. Городецкого, Г. А. Гуковского, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха, Н. Л. Степанова, Б. В. Томашевского, И. Л. Фейнберга, Д. Д. Благого и др.), встает ряд важных и во многом еще мало разработанных проблем». Одной из причин этого, несомненно, является отсутствие монографических исследований о творчестве Пушкина последнего периода жизни. Многочисленные работы, посвященные отдельным жанрам и отдельным произведениям, общих теоретических вопросов не касаются. Анализ произведений происходит на уровне *общих* суждений — типа «Пушкин писал их с позиций реализма...»

Д. Д. Благой категорически утверждает, что реализм 1830-х годов предстает в своем новом качестве, которое и надо изучать. «Пушкинский реализм в эти годы все ширится, крепнет и углубляется». «С развитием реализма связано и нарастание народности Пушкина», которое осуществляется, так сказать, по двум руслам — «все большего расширения «предмета» литературы» («появление развернутых образов представителей различных классов и сословий до крестьянской массы включительно»), с одной стороны, и, с другой, — творчество Пушкина «все больше сближается с творчеством самого народа». «Демократизация героев» обусловливает «настойчивое обращение Пушкина к художественной прозе». Констатируется факт интереса не только «к житейской прозе, к быту» (в частности, создание образа «маленького человека»), но и к «героическим» характерам (Пугачев в «Капитанской дочке»).

В заключение отмечается и такая важная особенность таланта Пушкина, как «перевоплощение». «Наряду с национальным своеобразием и никак не в ущерб ему, одна из основных особенностей пушкинского творческого облика — единственная в своем роде способность художественно «перевоплощаться», глубоко проникать в дух самых различных эпох и народов, самых разнообразных культур, уже ранее проявившая себя в таких произведениях, как, например, «Подражание Корану» (1824), в 30-е годы достигает исключительного развития. Гений Пушкина становился, говоря словами Белинского, воистину мирообъемлющим» [1].

Многие особенности реализма 1830-х годов отмечены верно, хотя и не очень конкретно. Непонятно, почему «перевоплощение» оказалось вынесенным за скобки реализма и объяснено как своеобразие пушкинского гения. Неясно, почему некоторые важные проблемы пушкинского реализма, хотя, может быть, и не до конца решенные, но все же уже давно поставленные наукой, не оказались в разделе, где подводились итоги. А они достойны того, чтобы было продолжено их дальнейшее изучение. Но к этим вопросам я еще вернусь. Сейчас же важно подчеркнуть, что хотя и в общей форме, но Д. Д. Благой четко и решительно поставил вопрос о необходимости выделить как предмет особенного внимания реализм Пушкина 1830-х годов, выдвинул некоторые важные проблемы, требующие своего изучения.

Прошло шесть лет, и вышел новый обобщающий труд — специально посвященный русскому реализму, где рассматривается вопрос о пушкинском реализме: первый том монографии «Развитие реализма в русской литературе». В главе «Становление критического реализма» о пушкинском реализме говорится обобщенно, как о некоей цельной структуре, которая окончательно сложилась в 1820-е годы и в основном в процессе работы над романом «Евгений Онегин». Ни о каких этапах развития реализма Пушкина и речи нет. Главное внимание в главе сосредоточено на выявлении того, как в процессе преодоления Пушкиным противоречий декабристской идеологии происходило становление основ его критического

---

[1] «Пушкин. Итоги и проблемы». М.—Л., «Наука», 1966, с. 321, 322.

реализма. В «первом реалистическом произведении, положившем начало новому этапу в развитии реализма в русской литературе» — романе «Евгений Онегин» — и определились важнейшие особенности этого реализма. А «одним из важнейших принципов» реализма «явилась социальная детерминированность изображаемого». Но социальный детерминизм пушкинского реализма ограничен: он распространен только на Онегина. «Татьяна дана индетерминированно, на основе романтического принципа типизации».

«Определяющими особенностями» складывающегося критического реализма, «как они сказались в «Евгении Онегине», являются осуществление установки на объективность, историзм». Дальше бегло говорится о «пафосе пушкинского творчества». Вместо раскрытия существа «определяющих особенностей» пушкинского реализма дается тематическая характеристика отдельных произведений писателя: «Важнейшие проблемы пушкинского творчества — проблемы личности, а затем и народа. Пушкин рассматривает личность в ее общественных связях и отношениях: трагедию незаурядной личности, свободной от необходимости деятельности, а потому психологически лишенной ее возможностей (Онегин); достоинство человека, грубо попираемое помещиком-деспотом (Дубровский); достоинство поруганное, но не задушенное у «маленького человека» (Вырин); ложность борьбы за утверждение достоинства на путях, выдвигаемых новыми общественными отношениями (Германн); сближение сохраняющего свое достоинство человека с бунтующим народом (Владимир Дубровский); достоинство, свойственное представителям бунтующего народа (Кирджали, Пугачев). Все эти аспекты трактовки проблемы личности подхватит и разовьет современная Пушкину и последующая литература (Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Л. Толстой, Некрасов, Чернышевский, Чехов, Горький и др.)» [1].

Пренебрежение к уже давно выдвинутой наукой идее о динамическом характере пушкинского реализма, нежелание рассматривать творчество Пушкина 1830-х годов

[1] «Развитие реализма в русской литературе», т. 1. М., «Наука», 1972, с. 172, 180, 181, 187, 189—190.

как новый и высший этап его реализма сказалось на характере работы исследователя. Он настойчиво предлагает своим читателям смотреть на произведения Пушкина тридцатых годов сквозь очки реализма «вообще» или, в лучшем случае, с уровня «Евгения Онегина», самим ученым определенного («Именно метод «Евгения Онегина» и последующих реалистических произведений Пушкина стал исходной точкой дальнейшего развития русской литературы»).

В известной мере данная глава в многотомном теоретическом труде, посвященном истории русского реализма, подтверждает тот действительный факт, о котором с тревогой писал Д. Д. Благой еще 1966 году: творчество Пушкина 1830-х годов еще мало изучено, реализм Пушкина на его втором, высшем этапе не получил достойного освещения, перед исследователями все еще стоит множество важных и во многом не разработанных и не решенных проблем.

Но именно в известной мере. Дело в том, что автор главы о Пушкине в специальном труде об истории русского реализма, призванный не только самостоятельно исследовать давно вставшие перед наукой вопросы, но и подвести итоги, — практически замолчал достижения пушкиноведения. Действительно, еще есть неразработанные и нерешенные проблемы. Но ведь многое и сделано, многие важные проблемы или разрешены, или поставлены. Недопустимо игнорировать сделанное.

Вот почему необходимо остановиться на трудах тех ученых, которые, исходя из конкретно-исторического изучения творчества Пушкина, уже давно рассматривают эстетические убеждения писателя в их динамике и не только поняли, что в тридцатые годы пушкинский реализм достиг нового уровня, но и внесли весомый вклад в теоретическую разработку этого обогащенного зрелого реализма. Прежде всего это труды Б. В. Томашевского — «Пушкин и народность» (1940), «Историзм Пушкина» (1954) и монография Г. А. Гуковского — «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (1946—1948, изд. 1957).

2

Работы эти создавались в разное время, по трагически сложившимся обстоятельствам ученые не знали результатов исследований друг друга, но тем знаменательнее, что в главном они пришли к сходным выводам. Ими было разработано конкретное представление об историческом содержании реализма Пушкина. В 1954 году Б. В. Томашевский, не зная о книге Г. А. Гуковского, где формулировалась та же мысль, писал: «Основными чертами пушкинского реализма являются передовые гуманистические идеи, народность и историзм».

О народности русской литературы писали и спорили до Пушкина: с первых лет XIX века, в связи с начавшейся борьбой за самостоятельность и оригинальность литературы. Народность понималась прежде всего как старина, как обращение к картинам национального прошлого, к истории России, ее видели в забытых и растерянных обычаях и обрядах народа, в национальной одежде и кушаньях, забавах, песнях и сказках. Декабристы наиболее последовательно отстаивали народность. Но и они понимали ее как национальную характерность, сохранившуюся в прошлом, и как присущее русскому человеку вольнолюбие.

Б. В. Томашевский и Г. А. Гуковский сумели выяснить и раскрыть подлинно пушкинское понимание народности и ее роли в его эстетической системе. Томашевский показал, что Пушкин задачу «народности в литературе» «осмыслял не только в порядке накопления национальных особенностей, того, что именовалось «местным колоритом», а в первую очередь в порядке демократизации литературы» [1]. «Пушкин в середине 1820-х годов, — писал Гуковский, — поистине революционно изменяет самую суть понимания народности, в частности народного искусства и стиля, обнаруживая народное начало не в мифологическом прошлом, а в совершенно реальном настоящем. Носителем народной стихии мысли, стиля, творчества, а стало быть и сознания вообще, оказывается современный народ, так называемый «простолюдин»...

[1] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837). М.—Л., АН СССР, 1961, с. 132.

Народность и фольклор теряют нарядность легенды и сливаются с представлениями об обычной, даже обыденной жизни» [1].

Величайшим художественным достижением Пушкина конца 1825 года, в результате программной работы над трагедией «Борис Годунов», и было это новое, глубоко философское, пропущенное через призму народности, восприятие жизни. О чем бы ни писал Пушкин после «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» — за всем стоит большая и мудрая жизнь народа, которая начинает определять судьбу героев, их духовную жизнь: народность стала решающим критерием оценки человека.

Анализ творчества Пушкина позволил Б. В. Томашевскому сделать вывод, что «два значения слова «народный» (национальный и свойственный народу — демократии) в понимании Пушкина принципиально сливаются». Народность есть важнейшее качество и особенность именно пушкинского реализма (или, по словам Пушкина, — «поэзия действительности»). В 1830-е годы в его творчестве главной станет тема: «судьба народа, т. е. соединение исторического начала с демократизацией литературы». Именно в последние годы тема «простого народа» — тема русского крестьянства — «становится едва ли не доминирующей темой в творчестве Пушкина». Народность помогла ему уже в болдинскую осень, в незавершенном произведении «История села Горюхина», понять закономерность рождения бунта крепостных. Бунт горюхинских мужиков лишь «эпизод скорбной истории разоряемых мужиков обнищалого поместья». «История» не была кончена, но тема осталась — Пушкин принимается за роман «Дубровский». «Здесь бунт уже достигает несколько более крупных масштабов». И характерно, заявляет исследователь, что в момент, когда Пушкин «описывал бой между шайкой Дубровского и правительственными войсками в лесу, он набросал программу нового романа, в котором тема крестьянского бунта вырастает до темы крестьянской революции и где вождем восставших крестьян был уже не дворянин Дубровский, а казак Пугачев» [2].

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, с. 161.

[2] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 133, 142, 145, 146.

Глубокий смысл понимания народности как важнейшего элемента художественного метода Пушкина Б. В. Томашевский показывает на конкретном примере противоречия между собственно политическими убеждениями писателя и его художественным исследованием истории и современности. В 1830-е годы «Пушкин был далек от проповеди «насильственных потрясений», т. е. революции». И в то же время «тема революции стояла перед Пушкиным как историческая тема, более того — как историческая проблема, определяющая будущие судьбы России». Вот почему тема революции, привлекая внимание Пушкина, рассматривается и решается им и на русском и на западноевропейском материале («К вельможе», «Сцены из рыцарских времен», «Джон Теннер» и др.).

Исследование проблемы приводит ученого к важному выводу: «Замечательно, что сочувствие крестьянской революции не вытекало непосредственно из системы политического мышления Пушкина, который был либеральным последователем Монтескье, Вольтера, Бенжамена Констана и Сталь и сам неоднократно высказывался за умеренную конституцию английского типа. Но с его программными взглядами боролись глубокое историческое чутье и инстинкт художника, проникавшие в истинный смысл „судьбы народа“» [1]. Можно не соглашаться с некоторыми конкретными суждениями исследователя, но общий его вывод глубоко справедлив — реализм Пушкина, коренной особенностью которого была народность, народность все время развивавшаяся, углублявшаяся, обусловил возможность создания великих произведений 1830-х годов, которые в формах художественного познания действительности выражали авторское сочувствие к «насильственным потрясениям» и тем высоким героям, которые осуществляли это «потрясение».

Г. А. Гуковский показал, как в начале 1820-х годов Пушкин развернул громадную по масштабу и беспримерную по напряженности работу по пересмотру романтического мировоззрения и выработке нового реалистического метода. Пушкину было суждено понять объективную связь идеалов свободы с исторической «целенаправ-

---

[1] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 149, 150.

ленностью развития демократических масс». Действовавшие в то время декабристы, чьей борьбе сочувствовал всем сердцем Пушкин, были далеки от народа и готовились совершить революцию без участия крепостных. Их самоотверженная борьба освящалась романтическими идеалами, покоилась на культе героической личности, способной ценой своей жизни купить свободу для других.

Связанный с идеологией дворянской революционности, вдохновленный декабристской идеей освобождения отечества от феодально-крепостнических и самодержавных пут, Пушкин еще до катастрофы 14 декабря поднялся над исторической ограниченностью декабристов («Борис Годунов»). Он выдвинул идею демократической народности, заинтересовался народными восстаниями, поставил вопросы социально-исторического развития общества и человека. Так обстоятельства общественной жизни страны, историческое развитие России 1820-х годов определили выработку Пушкиным нового художественного метода, нового мировоззрения.

Трактовка реализма Пушкина Г. А. Гуковским наполнена ясным конкретно-историческим содержанием: реализм определил выход художника за пределы личности, поглотившей весь мир, как это было в романтизме, выход к объективному миру народной жизни, в которой личность выступала как продукт исторического развития общества. Реализм впервые в истории искусства стал *объяснять* человека обстоятельствами его жизни. К началу XIX века само понятие «обстоятельства» приобрело новое, совершенно конкретное содержание. В эпоху гибели феодально-крепостнических порядков, утверждения нового буржуазного строя, бурного становления наций стало очевидным, что объяснять человека — значит показывать обусловленность его характера, его убеждений, его взгляда на мир, его поступков обстоятельствами социального, исторического и национального бытия.

Тем самым с необыкновенной силой повышалась общественная активность искусства. Объясняя человека, реализм переносил внимание на среду, в которой жил человек, от которой зависел и которая определяла его чувства и дела, всю его судьбу. Так реализм подвергал суду действительность, губившую человека, выносил

строгий и беспощадный приговор античеловеческим условиям жизни. «Личность человека в его реальности, психологической, жизненной, вещественной, материальной, обожествленная и разросшаяся до метафизической всеобщности в романтизме, была спасена, возвращена на землю и истолкована реализмом путем включения ее в общественные связи» [1].

Рассматривая реализм Пушкина исторически, во взаимодействии с другими явлениями и опытом истории, Г. А. Гуковский справедливо показывает тесную и органическую связь его с романтизмом. Преодолев романтизм, Пушкин берет с собой в новый путь все достижения романтизма, использует его открытия, и в первую очередь в области психологизма. Вот почему на начальном этапе пушкинский реализм носит психологический характер.

Теоретические проблемы реализма изучаются и рассматриваются в книге Г. А. Гуковского в ходе тщательного анализа произведений Пушкина. Поэтому читатель имеет возможность наблюдать и процесс формирования реалистической эстетики в 1820-х годах в ее индивидуальном, пушкинском проявлении и дальнейшее обогащение реализма в 1830-е годы новыми художественными открытиями, сделанными Пушкиным на основе обобщения нового опыта истории, общественной жизни России и Европы и судьбы человека XIX века.

«В 1830 году Пушкин пробивался к художественному постижению социальной сущности человека, к идее социальной дифференциации типов, их классовой обусловленности. Эти принципы впоследствии сделаются доступными рядовому писателю, воспитанному на том же Пушкине и усвоившему творческие завоевания Гоголя, развившего пушкинский социальный реализм» [2]. В «Медном всаднике», «Пиковой даме» и «Капитанской дочке» Пушкин как бы подводит итог своим исканиям. Своих новых героев он будет объяснять не только условиями исторического и политического бытия, как это было в трагедии «Борис Годунов», но и «социальной проблематикой классовой судьбы». Социальность в раскрытии ха-

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 15.

[2] Там же, с. 326.

рактера Евгения из поэмы «Медный всадник», по Гуковскому, есть главная особенность реалистического метода поэмы. Творчеству Пушкина 1830-х годов в книге Г. А. Гуковского отведена, к сожалению, только одна, последняя глава. Ученый вынужден о важном говорить бегло. И все же в ходе анализа лирики, «маленьких трагедий», «Пиковой дамы», «Медного всадника», «Кирджали», «Капитанской дочки» он раскрывает пушкинский реализм в его зрелости.

3

Не менее значительным было обогащение реализма 1830-х годов благодаря углублению пушкинского историзма. Историзм является второй коренной особенностью реализма Пушкина. О проблемах пушкинского историзма существует уже значительная литература — как общего характера, так и частного, посвященная отдельным произведениям Пушкина на исторические темы или некоторым аспектам исторических взглядов писателя. Большая часть этих работ рассматривает, к сожалению, историзм как общую идеологическую категорию, не раскрывая его конкретного смысла именно в пушкинской системе реализма, не выявляя его эстетического содержания как определенного художественного познания действительности и человека.

Вот почему до сегодняшних дней важное методологическое значение имеют работы Б. В. Томашевского и Г. А. Гуковского об историзме. Остановиться на их характеристике необходимо и для того, чтобы уточнить само понимание историзма, подчеркнуть и развить уже сделанное и сформулированное предшественниками, но до сих пор по каким-то странным причинам недостаточно оцененное нашей наукой, и, наконец, с чем-то поспорить [1].

Свою статью «Историзм Пушкина» Б. В. Томашевский начинает с программного тезиса: «Одной из основ-

---

[1] В 1960-е годы с рядом статей на тему об историзме Пушкина 1830-х годов выступил И. М. Тойбин. В 1969 году им защищена докторская диссертация «Творчество Пушкина 1830-х годов и вопросы историзма». Опираясь на достижения Б. В. Томашевского и Г. А. Гуковского, И. М. Тойбин успешно рассматривает историзм не как выражение отвлеченных принципов, но с учетом специфики историзма как эстетической категории.

ных черт пушкинского реализма является историзм его творческого мышления. В его реалистических произведениях действительность рассматривается как результат действия исторических сил, и это отражается не только в таких произведениях, как «Медный всадник» или «Капитанская дочка», в которых изображаются явления прошлого или события, связанные с историческим прошлым, но и в произведениях, посвященных явлениям современным, как, например, «Пиковая дама», где самая судьба героев определяется действием исторических сил, направляющих судьбы страны» [1].

Реализм и историзм не являются «врожденной чертой творческого облика Пушкина». Историзм, так же как и реализм, «вырабатывался постепенно и в своем развитии прошел несколько стадий». Важнейшая из них — тридцатые годы. Отвергая наивные представления об историзме, когда этим понятием определяют обращение писателя к исторической теме или интерес к прошлому, Б. В. Томашевский формулирует свое понимание историзма, дает ему такое определение: «Историзм предполагает понимание исторической изменяемости действительности, поступательного хода развития общественного уклада, причинной обусловленности в смене общественных форм. Из литературных направлений только реалистическому искусству, рассматривающему человека всегда во взаимодействии с социальной средой, свойственно качество историзма. Это мы видим и на творчестве Пукшина» [2].

Начало пушкинского историзма как определенного «творческого качества», как эстетической категории Б. В. Томашевский связывает с трагедией «Борис Годунов». Именно здесь торжествует принцип «исторической верности», достигнутый глубоким изучением исторических источников. В то же время ученый подчеркивает, что историзм в трагедии не получил законченного выражения: «...Самое понимание исторического процесса не лишено еще черт исторического романтизма. Еще предпосылка неизменности человеческой природы, своеобразного круговращения судеб человечества определяла понимание событий».

---

[1] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 154.

[2] Там же, с. 155.

Этот же принцип «исторических аналогий» при общей верности «историческому колориту» ученый находит в «Арапе Петра Великого», «Полтаве».

«Существенные изменения во взглядах Пушкина на ход исторических событий, на историческую жизнь народа, а в зависимости от этого и на изображение прошлого в художественных произведениях, его освобождение от системы «аналогий» произошло около 1830 г. и отразилось в его творчестве 30-х годов. Это был новый этап в развитии реализма Пушкина».

Ценность работы Б. В. Томашевского прежде всего в том, что его выводы о развитии историзма Пушкина прочно опираются на огромный материал: исследованию и рассмотрению подвергаются и факты истории России и Запада конца XVIII — начала XIX веков («толчком к пересмотру исторических взглядов послужили политические события 1830 г.» — волна новых европейских революций и знаменитые волнения крепостных, повод к которым дала холерная эпидемия, «но в которых Пушкин ясно обнаружил иные, более глубокие причины») [1], и споры по вопросам философии истории, характерные для тридцатых годов, и не только художественные произведения Пушкина этих лет, но и его исторические сочинения, многочисленные заметки, посвященные отдельным моментам истории России, Франции, Англии, Америки и т. д.

Важнейшей особенностью творчества Пушкина 1830-х годов является стремление писателя предварять свои художественные произведения, посвященные историческим темам, самостоятельному историческому изучению. Если раньше, собирая необходимые сведения для своих произведений на историческую тему, Пушкин довольствовался тщательным изучением чужих исторических трудов, то теперь «Медному всаднику» и «Капитанской дочке» предшествуют глубокие самостоятельные исследования, которые выливаются в огромные труды: «История Петра», «История Пугачева».

Историзм Пушкина определил важнейшую проблему, которая постоянно все эти годы стояла перед Пушкиным: «Вопрос о будущей революции... Изучая прошлое своей

---

[1] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 177.

страны, он искал... прямых указаний на характер будущей русской революции, сравнивая исторический опыт России с судьбой стран, уже прошедших этап революционных событий». В творчестве Пушкина появятся своеобразные поэтические «исторические обзоры» («Моя родословная», «К вельможе», «Езерский», «Лицейская годовщина» — 1836), в которых поэт, отталкиваясь от событий прошлого, доводит рассказ до современности, ставя в той или иной мере все тот же волновавший его вопрос о революции, о будущем России.

Размышляя о разложении крепостного права (например, в «Истории села Горюхина»), Пушкин связывает вопрос о судьбах дворянского землевладения, крупной и средней аристократии с вопросом о крестьянской революции. Так появляются «Дубровский», «История Пугачева», «Капитанская дочка». «Единственным революционным классом в России Пушкин считал крестьянство». В то же время «в крестьянстве Пушкин не видел тех созидательных сил, которые обеспечили бы в случае победы крестьянского восстания развитие русской государственности и сохранение русской культуры» [1].

Данное противоречие мировоззрения Пушкина определило и противоречия его творчества. Выдвигая постоянно тему революции, «бунта», с симпатией относясь к мятежникам, героям народных восстаний, Пушкин неоднократно повторял мысль, ставшую крылатой: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Б. В. Томашевский дает историческое объяснение этому противоречию, подчеркивает, что оно было порождено объективным ходом исторического развития. В этой связи ученый напоминает замечательную оценку В. И. Лениным особенностей революционности крестьянства. Б. В. Томашевский пишет: «Между тем В. И. Ленин в 1899 году формулу Гринева — Пушкина применил как объективно-историческую характеристику крестьянской революционности...» [2]. И далее приводит слова Ленина: «Наличность революционных элементов в крестьянстве не подлежит, таким образом, ни малейшему сомнению. Мы нисколько не преувеличиваем силы этих элементов,

---

[1] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 180—181, 187.

[2] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 190.

не забываем политической неразвитости и темноты крестьян, нисколько не стираем разницы между «русским бунтом, бессмысленным и беспощадным», и революционной борьбой, нисколько не забываем того, какая масса средств у правительства политически надувать и развращать крестьян. Но из всего этого следует только то, что безрассудно было бы выставлять *носителем* революционного движения крестьянство, что безумна была бы партия, которая *обусловила бы* революционность своего движения революционным настроением крестьянства»[1].

Одним из противоречий исторических убеждений Пушкина в 1830-е годы оказались не изжитые до конца «романтические представления о независимости дворянства». Они отразились в ряде заметок (в частности, «О дворянстве» — 1830), в «Романе в письмах», «Моей родословной», «Езерском». Но тщательный анализ всех высказываний Пушкина на эту тему позволил установить, что Пушкин одни и те же явления «расценивает различно в зависимости от того, подходит ли он к ним с романтическими эмоциями или со строгими оценками историка». Когда Пушкин анализирует собранные им исторические факты, он становится «выше личных пристрастий и желаний, выше традиционных мнений. История для Пушкина — источник понимания настоящего и ключ к предугадыванию будущего. Поэтому в историческом изучении для него важно уловить действительные тенденции хода вещей, независимо от субъективных симпатий и антипатий». Оттого недоверие «к созидательной силе крестьянского восстания не значило для Пушкина отрицания революционного движения вообще», следствием чего и был постоянный интерес к революциям на Западе и русским крестьянским движениям в частности, интерес к Пугачеву, Радищеву, Кирджали и т. д.

Разработка Б. В. Томашевским пушкинского историзма носит фундаментальный характер, им поставлены и решены многие коренные аспекты этой проблемы. Ученый продемонстрировал подлинно исторический подход к историческому мировоззрению Пушкина, к историзму как эстетической категории, показав их в развитии и сложности, вскрыв обусловленные временем противоречия пушкинских убеждений. Дальнейшее исследование

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 4, стр. 228—229.

проблем историзма немыслимо без учета того, что сделано в этой области Б. В. Томашевским и Г. А. Гуковским (о его вкладе в изучение историзма и исторического реализма Пушкина подробнее будет сказано ниже).

Именно поэтому нельзя пройти мимо важнейших, но совершенно несправедливых выводов, которые сделал Б. В. Томашевский, применив свои теоретические положения к анализу некоторых художественных произведений, и прежде всего к поэме «Медный всадник». Рассматривая «романтические» взгляды Пушкина на дворянство и многие суждения поэта о своей чуждости родовитой и неродовитой аристократии («Моя родословная», «Езерский»), ученый делает заключение, что Пушкин «чувствовал свою принадлежность к большому слою деклассированного дворянства». На этом основании биографически объясняется появление у Пушкина подобных героев — Дубровского, Евгения в «Медном всаднике».

«Иногда этот изгой появляется в качестве бунтаря, иногда же мы видим его смирившимся и почти слившимся с новой социальной средой. Таков Евгений в «Медном всаднике». Пушкин наделил его некоторыми автобиографическими чертами... И Евгений, не огражденный от ударов судьбы, гибнет» [1]. Возникает естественный вопрос — почему? Почему человек, живущий в русском самодержавном государстве, жизнь которого обусловлена историей, человек, долгое время живший смиренно, ни на что не жаловавшийся, покорно принимавший существующий несправедливый правопорядок, не был «огражден от ударов судьбы». Почему он погиб? Ответ, к сожалению, совершенно неожиданный: «выше всяких человеческих законов в этой поэме провозглашен закон исторической необходимости, определяющий судьбы народа и страны:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте уздой железной
Россию поднял на дыбы.

Именно закон исторической необходимости, определяющий «общий ход вещей», и определяет то истолкова-

---

[1] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 194, 195, 190, 197.

ние событий, какое мы встречаем в произведениях Пушкина 30-х годов» [1].

Неожиданность подобного вывода в том, что историзм оказывается вдруг подмененным фатализмом — человек предстает жертвой неумолимого молоха, имя которому «историческая необходимость». Но отчего реальная политика русских самодержцев рекомендуется как выражение закона «исторической необходимости»? Почему необходимость эта объясняется «выше всяких человеческих законов»? Ведь именно историзм и открывал Пушкину возможность понять подлинный социальный и политический смысл деятельности и Петра I, и Екатерины II, и Александра I, и Николая I. Указы, издававшиеся ими, в частности — Петром I, которые не уберегли участи личности, не оградили от ударов судьбы Евгения, вовсе не были «выше человеческих законов» — они были и человеческими и классовыми, и это Пушкин, стоявший на позициях исторического реализма, отлично понимал, а понимание его нашло выражение в художественной системе поэмы «Медный всадник».

И что значит тезис: «закон исторической необходимости» «определяет то истолкование событий, какое мы встречаем в произведениях Пушкина 30-х годов»? В чем же тогда могущество реалистического метода Пушкина, если оказывается, что писатель просто демонстрировал действие закона исторической необходимости и писал свои художественные произведения как иллюстрации к этому закону? Согласиться с этим невозможно: если правильно сказанное Б. В. Томашевским о реализме, историзме и народности, значит, Пушкин истолковывал события истории и современности в своих произведениях 1830-х годов не по закону «исторической необходимости», а по закону исторического реализма. В этом все дело.

Почему же был сделан Б. В. Томашевским столь неожиданный и неоправданный вывод из глубокого изучения историзма Пушкина? Думается, что одной из причин является одностороннее представление о реализме как таком художественном методе, который объясняет человека обстоятельствами его жизни, выводит человека из

---

[1] Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая (1824—1837), с. 198.

среды. В действительности в творчестве Пушкина 1830-х годов появляется представление *о двойном понимании среды* — не только среда воздействует на человека, но и человек воздействует на среду: он может восстать против ее деспотической власти, против обстоятельств своей жизни. Односторонность же понимания реализма создавала возможность уравнивать социальный и исторический детерминизм человека с фатализмом. Толкование Б. В. Томашевским политики самодержавного правления Петра как проявления «закона исторической необходимости», которое оказывается «выше всех человеческих законов», несомненно, обусловлено и отсутствием интереса в нашем пушкиноведении к теоретической разработке вопросов пушкинского реализма.

Проблема двойного отношения Пушкина-реалиста к среде уже разрабатывается нашей научной литературой. Впервые она теоретически была поставлена Г. А. Гуковским. В дальнейшем я подробно остановлюсь на этой проблеме.

4

Историзм пушкинского реализма — это важнейшая грань национального своеобразия русского реализма. Так сложилось, что историзм, например во Франции, разрабатывавшийся романтической историографией, оказался достоянием романтиков, утверждавших, вслед за Вальтером Скоттом, жанр исторического романа. Становление французского реализма с его вниманием к насущным проблемам современного социального общества сопровождался борьбой с романтизмом. В ходе этой борьбы преодолевался не только романтизм, и прежде всего жанр исторического романа, но в значительной мере и его историзм, так ярко проявившийся в произведениях, посвященных событиям прошлого [1]. Французский реализм в конце концов овладел историзмом, но это был медленный процесс.

Иначе сложилось дело в России — реализм здесь сформировался на прочном основании историзма, опре-

---

[1] О разложении исторического романа в 1830-х годах см.: Б. Г. Реизов. Творчество Бальзака. Л., ГИХЛ, 1939.

делив качественное своеобразие всей его структуры. Пушкин показал, какие совершенно новые, дотоле не известные искусству возможности познания не только истории, но и современного мира, современного человека открывает реализм, обогащенный историзмом.

Реалистический историзм и стал для Гуковского ключом для объяснения творчества зрелого Пушкина, для раскрытия действительного содержания многих его произведений, для понимания сложных, казавшихся загадочными и необъяснимыми явлений его поэзии и своеобразия его таланта, для познания существа так называемой всемирности русского поэта. Я остановлюсь на той части концепции Гуковского, которая получила свое полное выражение в введенном им в науку термине «протеизм» Пушкина.

Но сначала небольшое отступление. И современников и еще более потомков поражало и удивляло разнообразие и богатство поэзии Пушкина. Античность и Восток, Средневековье, Возрождение и современная поэту Европа, мир язычества, христианства и мусульманства. И Россия, прежде всего мир русской жизни в прошлом и настоящем — Россия дворянская, Россия народная, Россия «маленького человека». Антологические стихи и «Подражание Корану», «Песни западных славян» и «В начале жизни школу помню я...», «К вельможе» и «Из Пиндемонте», «Зимний вечер» и «Утопленник», «Жених» и «Бесы», «Русалка» и «Каменный гость», «Борис Годунов» и «Скупой рыцарь»...

Разнообразие тем обусловливало и многообразие стилей. Эта стилистическая пестрота осложнялась «подражаниями», прямой или скрытой цитацией русских и западных поэтов, сознательной стилизацией и даже мистификацией (трагедию «Скупой рыцарь» Пушкин объявил, например, «сценами из Ченстоновой трагикомедии»)...

В 1832 году Гнедич в послании Пушкину дал свое определение этой особенности дара Пушкина:

Пушкин, Протей,
Гибким твоим языком и волшебством твоих песнопений!

Казалось, слово было найдено. Талант Пушкина, по Гнедичу, — талант самобытный, «несравненный» ни с Байроном, ни с Гете, ни с Шекспиром. Представление о Пуш-

кине — Протее подчеркивало антиромантическое начало его поэзии, его постижение тайны объективного, действительного мира. Мысль Гнедича усвоил Белинский. Для него Пушкин «гений-Протей», «поэтический Протей», умеющий проникать в дух разных эпох и обнаруживающий «могущество Протея, способного являться во всех формах».

Своеобразие творческой позиции Пушкина, отмеченное Гнедичем, было воспринято и унаследовано Белинским, а в дальнейшем развито Гоголем. При знакомстве с Пушкиным, писал Гоголь, возникает «чудный образ на всё откликнувшегося поэта». «Чтение поэтов всех народов и веков порождало в нем тот же отклик. Герой испанский Дон Жуан, этот неистощимый предмет бесчисленного множества драматических поэм, дал ему вдруг идею сосредоточить все дело в небольшой собственной драматической картине, где еще с большим познанием души выставлены неотразимый соблазн развратителя, еще ярче слабость женщины и еще слышней сама Испания. Гётев Фауст навел его вдруг на идею сжать в двух-трех страничках главную мысль германского поэта — и дивишься, как она метко понята и как сосредоточена в одно крепкое ядро, несмотря на всю ее неопределенную разбросанность у Гёте».

Протеизм Пушкина, по Гоголю, — это способность «откликаться» на чужое, сохраняя при этом удивительную способность точно выражать и воплощать дух и колорит эпохи любого народа и в то же время всегда оставаться самим собой, русским поэтом. «И как верен его отклик, как чутко его ухо! Слышишь запах, цвет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец...» И всюду — «он русской весь с головы до ног: все черты нашей природы в нем отозвались, и все окинуто иногда одним словом, одним чутко найденным и метко прибранным прилагательным именем» [1].

Отмеченное Гнедичем своеобразие поэзии Пушкина и его таланта стало предметом пристального изучения нескольких поколений пушкинистов. Но определение

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. М., АН СССР, 1952, с. 382, 383—384.

«Пушкин — Протей» было отброшено и заменено термином «пародия». При этом понимание пародии воспринималось в толковании Остолопова, данном в его «Словаре древней и новой поэзии». Книга эта вышла в 1821 году. Обобщая опыт и практику русских и западноевропейских поэтов конца XVIII и начала XIX веков, Остолопов описал пять видов пародии, под которыми он подразумевал, в частности, и «подражание» и «имитацию». В рамках этого остолоповского толкования пародии и осуществлялось в течение многих десятилетий изучение поэзии и прозы Пушкина. «Законы» пародии, установленные на образцах литературы, предшествовавшей Пушкину, переносили на Пушкина, и при их помощи ученые стремились разгадать то новое художественное открытие поэта, которое Гнедич и Белинский, чтобы приблизиться к истине, называли торжеством гения-Протея. Задача изучения сводилась тем самым не к объяснению протеизма Пушкина, а к установлению источника «пародии», «подражания», из которого Пушкин цитировал строки, брал образы или стилистические приемы.

На такое направление изучения Пушкина, несомненно, повлиял С. Шевырев, первым отождествивший протеизм с подражанием. Художник-протей, по Шевыреву, — подражатель, имитатор, повторитель чужого... Вот одно из его характерных высказываний, определяющих, правда, особенность поэзии Лермонтова. В рецензии 1841 года на стихотворения Лермонтова он писал: «Г. Лермонтов, как стихотворец, явился на первый раз Протеем с необыкновенным талантом: его лира не обозначила еще своего особенного строю; нет, он подносит ее к лирам известнейших поэтов наших и умеет с большим искусством подладить свою на строй уже известных» [1].

За сто лет — от Шевырева и Страхова до советских пушкинистов — на эту тему написано множество работ. В зависимости от предмета изучения определялись результаты и выводы — помимо «пародий», стали говорить об «имитациях», «подражаниях», «воссоздании чужих стилей» и т. д. Итогом такого «изучения» Пушкина явился фундаментальный труд В. В. Виноградова — «Стиль Пушкина», в котором специальная глава названа: «Ху-

---

[1] «Москвитянин», 1841, № 4, с. 527.

дожественное мышление стилями и рост реалистических тенденций в творчестве Пушкина».

«Мышление литературными стилями, по Виноградову, быстро эволюционирует в творчестве Пушкина. От условного формализма ранних пародий и стилизаций очень скоро осуществляется Пушкиным переход к романтической свободе пользования всем разнообразием литературных стилей и культур».

Переход на реалистические позиции изменил отношение Пушкина к этим освоенным им стилям. Разрушение стилистического формализма, утверждает Виноградов, открывало Пушкину «новые функции испытанных и освоенных стилей: при их помощи и под их прикрытием можно было глубоко проникать в современную действительность, «эзоповски» отражать и разоблачать разные ее стороны и события в соответствии со своим мировоззрением» (горацианский стиль в стихотворении «На выздоровление Лукулла», горацианско-державинский стиль в «Памятнике», стиль Беранже в «Моей родословной» и т. д.).

В отличие от многих своих предшественников, В. В. Виноградов не ограничился констатацией фактов использования Пушкиным различных чужих стилей, но стремился объяснить художественный и идейный смысл подобного использования: оно служило цели эзоповского изображения действительности и являлось «испытанием гибкости русского языка». А «тонко развитое искусство словесной стилизации, пародии и карикатуры, свидетельствующее о гибкости языка, об его высокой культуре, Пушкин считал одним из признаков „зрелой словесности“», — заключает Виноградов [1].

Выводы эти в известной мере справедливы, хотя и они не столько объясняют художественный метод Пушкина, сколько констатируют факты и обобщают громадный материал, накопленный за вековое изучение этой особенности пушкинского творчества. В своих выводах Виноградов учитывал и мысль, высказанную в свое время В. Брюсовым. А Брюсов был уверен, что для создания национальной русской литературы необходимо было

---

[1] В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., ГИХЛ, 1941, с. 513, 483, 487, 492.

«прежде всего вобрать в зарождающуюся русскую литературу всё сделанное до того времени на Западе и на Востоке, в древности, в эпоху средневековья, в новое время». Задача титаническая, но она оказалась по плечу Пушкину: «Чтобы самому стать великим поэтом, Пушкин поочередно становился поэтом разных стран и разных веков, вбирал в себя все, что дали тысячелетия». В соответствии с этим и объясняются так называемые «пародии», «стилизации» и «имитации». «Встречаясь с тем или с другим литературным памятником, Пушкин задавал себе вопрос: «А можно ли то же самое сделать по-русски?» — и это, вероятно, было исходной точкой для многих и очень многих его произведений. ...Пушкин творил то же самое, воссоздавал вторично, и это был его способ усваивать» [1].

Обращу внимание на формулу: Пушкин использовал мировые сюжеты и мировые образы и самые различные стили — и это было *вторичным* творчеством, это было созданием *того же самого, но только на русском языке!!!* это лишь «способ усвоения» чужого!

Как исторически ни важна проблема освоения художественного опыта человечества для всякой национальной литературы, для литературы русской, в частности, для всех писателей и в том числе для Пушкина, — подобное объяснение (если вспомнить, что речь идет о таких пушкинских произведениях, как «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы», стихотворениях «К вельможе», «Памятник» и др.) носит односторонний характер и объективно обедняет наследие Пушкина, нимало не помогая понять действительное идейное и художественное богатство лучших созданий зрелого периода творчества Пушкина.

Совершенно с других позиций подошел к этой проблеме Г. А. Гуковский. Обращение Пушкина к мировым сюжетам и образам, широкое использование чужих стилей, то есть того, что долгое время называлось «стилиза-

---

[1] Валерий Брюсов. Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. М.—Л., ГИЗ, 1929, с. 265.

цией», «пародией», «имитацией», «подражанием» и т. д., есть в действительности, по Гуковскому, конкретно-историческое и в то же время глубоко индивидуальное проявление пушкинского художественного метода — его исторического реализма, реализма, обогащенного историзмом. Эту особенность творчества Пушкина Гуковский называет «протеизмом», «всемирной отзывчивостью».

Приступая к объяснению протеизма, ученый писал: «Пушкин стилистически различен в стихотворениях даже одного и того же года. И все же внешняя пестрота пушкинского творчества не снимает вопроса о глубоком и ярком его единстве. Это единство, в отличие от тютчевского, или блоковского, или ранне-лермонтовского, не являет сосредоточенности личности, а основывается на единстве объективного мира, истории человечества и его культуры, породившей Пушкина и воспринятой им, то есть отраженной в нем двояко, тематически и методологически».

Развивая свою мысль, Гуковский показывает, как исторический реализм привел Пушкина к принципиально новому пониманию стиля: «Стиль поэта как форма в пушкинской практической эстетике есть следствие и выражение истории народа, создавшей язык, так же как дух поэта, его личность, как содержание есть следствие и выражение истории народа, воспитавшей человека и гражданина. Единство обоснования формы и содержания устанавливает их закономерную связь. Форма есть для зрелого Пушкина физически измеряемый аспект содержания»; «Взаимозависимость слога, формы и содержания, темы, монистически найденная в историзме Пушкина, была добыта им на пути подчинения словесной формы теме».

Литература для Пушкина зрелого периода, начиная с «Бориса Годунова», есть выражение истории национальной культуры, истории народа и общества, это факт истории. «Она не только изображает общество и людей, но сама есть аспект их исторического бытия, органически растущий из единого корня данной культуры». Оттого «чужие книги» и образы «перестают быть для Пушкина чужими; он усваивает их себе, своему творчеству не как чужую форму, а как свое содержание. «Чужие книги» для него — часть самого исторического объекта изображения, типическое проявление его наряду с типиче-

скими характерами, событиями, нравами данной эпохи, данного общества, данной культуры. Байрон включается в историческое и поэтическое сознание зрелого Пушкина не как учитель, а как замечательное и яркое явление века, как тип эпохи»[1].

Именно поэтому то, что внешне казалось стилизацией, в действительности было совершенно новым раскрытием жизни с позиций исторического реализма, кардинально обновившего саму художественную функцию стиля.

Концепция Гуковского позволяет исторически-конкретно раскрывать всю сложность и глубину пушкинских произведений. Известно, например, что послания друзьям-поэтам Пушкин писал в духе и стиле этих поэтов, со включением в свои стихи образов их произведений. Написано бессчетное число работ, регистрировавших эти включения и эти стилистические цитаты. Но только Гуковский объяснил, зачем делал это Пушкин. Слова поэта — его дела. Каждое такое послание — не просто стихотворение на близкую данному поэту тему — это стихи Пушкина о самой жизни, раскрытые через образы чужой поэзии наравне со своими. Тем самым Пушкин утверждает объективное бытие мира поэзии, культуры, уже созданное его предшественниками, и в то же время мира поэзии и жизни действительной, раскрытой и запечатленной Пушкиным.

Оттого одический стиль Ломоносова появляется в поэме «Полтава» при описании Полтавского боя. Это не еще один зарегистрированный факт «влияния» Ломоносова и — шире — классицизма на Пушкина, как об этом пишут многие, и уж вовсе не проявление апологии монархической тенденции, как утверждали некоторые. Рассматривая многочисленные примеры ломоносовской традиции в поэме, Гуковский впервые оказался способным не просто констатировать факты, а поставить вопрос — каково содержание, каков художественный смысл этого использования ломоносовского стиля в пушкинской поэме, если совершенно достоверно известно, что Пушкин не мог зависеть от Ломоносова — поэта?

Ломоносов для Пушкина — поэт, воплотивший в слове петровскую эпоху. «Стиль Ломоносова — не просто

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 109, 121—122, 123—124, 123.

риторика, а некое адекватное языковое выражение пафоса, колорита и исторического смысла петровского времени»; «Пушкин говорит о Полтавском бое, центральном моменте и подвиге времени Петра, не языком 1709 года и не языком Ломоносова, но вводя в стилистическую характеристику своей поэтической речи колорит поэтической речи ломоносовского типа. В круг образов поэмы, в систему ее идейно выразительных компонентов вводится образ ломоносовского стиля, вводится ассоциативная нить, ведущая мысль, память, воображение читателя к ломоносовской оде»; «Ломоносов, ломоносовский стиль, тип культуры Ломоносова переставали быть стилистической формой изложения, а становились его героем, темой, содержанием».

Итогом объяснения стиля с позиций исторического реализма, пушкинского протеизма является следующее заключение: «„Стиль — это сам человек“, — говорил Бюффон, и эту мысль развивают всем своим творчеством и Байрон, и Карамзин, и Жуковский; стиль — это эпоха, народ в данной фазе своего исторического развития, это тип культуры данного народа и эпохи, — таково представление, объективно воплощенное в поэзии зрелого Пушкина». С этих позиций и рассматривались Г. А. Гуковским «Подражания Корану», «Песни западных славян», «В начале жизни школу помню я...» и многое другое.

Но Гуковский показал и динамику развития пушкинского историзма и реализма. С 1830 года исторический реализм Пушкина обогатился социологическим аспектом рассмотрения явлений действительности, культуры, истории. Историзм социологический открывал новые возможности изображения действительности, позволял углублять содержательность стиля. У Пушкина тридцатых годов возникает интерес к остро переломным, революционным моментам истории. Так писалось стихотворение «К вельможе», где стиль передает характеристику данной эпохи не по какому-то одному доминирующему признаку, но в своей исторической сложности, в переплетении различных борющихся начал (стиль и философия жизни вельможи XVIII века и энциклопедистов, стиль рафинированной культуры французского двора и стиль французской революции и т. д.). Именно с этих позиций Пушкин писал свои драматические сцены, обращаясь к мировым сюжетам и образам. «Вечные» темы «использованы Пушки-

ным в двух планах. Они позволяют ему опереться на опыт культуры человечества, вводя в состав его художественных средств чужие краски (отчасти этим достигнута попутно и достойная удивления сжатость, краткость текста). Собственно-пушкинский признак разработки «вечных» тем и заключается прежде всего в том, что страсти, безразлично констатированные его предшественниками, он локализует исторически» [1].

Разработанная Гуковским проблема протеизма Пушкина вооружает нас таким научным знанием, которое позволяет понять и объяснить все величие художественных завоеваний и открытий, сделанных с позиций исторического и социального реализма, дает ключ к разгадке многих замыслов, определяет пути раскрытия и объяснения всемирности Пушкина. Гуковский обосновывает термин «протеизм», определяя тем самым существенную особенность впервые в искусстве именно Пушкиным формируемого исторического и социального реализма, его способность исторически и социально конкретно и точно воссоздать тип сознания и тип культуры любой эпохи, любой «тайны национальности», дающий возможность художнику перевоплощаться в гениев чужих наций. «Протеизм» как термин, раскрывающий существо и характер способности художника к перевоплощению на основе реализма и историзма, приобрел в книге Гуковского подлинно научный характер.

Разрабатывая эту важнейшую историко-литературную проблему, Гуковский не закрывает ее, а дает возможность продолжать ее исследование, углублять и расширять само понимание протеизма и всемирности Пушкина.

О всемирности Пушкина написано немало работ. Начали писать об этом давно, но, пожалуй, наиболее остро и категорически об этом сказал в своей речи о Пушкине Достоевский. Обращаясь к зрелому периоду творчества поэта, Достоевский констатировал, что в ряде произведений — «Сцене из Фауста», «Скупом рыцаре», «Каменном госте», «Пире во время чумы», стихотворениях — «Жил на свете рыцарь бедный», «Странник» — «засияли идеи всемирные, отразились поэтические образы других

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 104, 124, 298—299.

народов и воплотились их гении». Не ограничиваясь констатацией факта, Достоевский стремится объяснить эту особенность художественного гения Пушкина. Он замечает, что даже самые великие европейские поэты не могли «воплотить в себе с такой силой гений чужого, соседнего, может быть, с ними народа», как это делал Пушкин.

Мысль Достоевского, совпадающая с суждениями Пушкина, справедлива, потому что она исторична. Писатель чутко понял отличие Пушкина от его предшественников и обусловленность этого отличия историей, ибо сама возможность перевоплощения определяется не только масштабом таланта, но и художественным методом.

Но то, что чутко уловил Достоевский как художник, он не смог объяснить как мыслитель. Оттого эту пушкинскую всемирность и способность к «перевоплощению своего духа в дух чужих народов» он объявил проявлением «способности нашей национальности». Исходя из своих почвеннических убеждений, Достоевский утверждал: «Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности». Именно это делало Пушкина, по мнению Достоевского, «народным поэтом», превращало его в «угадчика» и «пророка»...[1]

Почвеннические идеалы Достоевского, справедливо не принятые наукой, как-то скомпрометировали и саму проблему. О всемирности Пушкина и его способности к перевоплощению стали писать меньше, и результаты, достигнутые за многие годы на этом пути, не велики. Вот почему проблема всемирности Пушкина и его способности к перевоплощению, когда мы обращаемся к целому циклу произведений зрелого Пушкина, по-прежнему остро стоит перед нашей наукой.

В чем же всемирность Пушкина? В свое время Горький, говоря о своеобразии русской литературы XIX века, указывал, что именно в ней «чаще и сильнее, чем в других, возглашалось общечеловеческое». Это «возглашение общечеловеческого» практически началось с Пушкина.

Французская революция 1789—1794 годов отчетливо обозначила начало новой эпохи в жизни европейских на-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в десяти томах, т. 10, М., Гослитиздат, 1956, с. 454—455, 455, 456.

родов уничтожением феодально-крепостнического строя и утверждением буржуазного общества. Россия также оказалась подготовленной к развертыванию борьбы с отжившими феодально-абсолютистскими учреждениями — борьбы с крепостным правом и самодержавием. Освободительное движение в России, поднятое декабристами, относится к эпохе буржуазной революционности и великих преобразований социального мира. Общность задач — а борьба с феодально-крепостническим режимом была борьбой за буржуазную свободу и буржуазное развитие России — создавала благоприятные условия для широкого знакомства передовых кругов с освободительными идеями, уже выработанными в некоторых западных странах, для овладения их опытом революционной борьбы.

Но общие задачи решались в разных странах индивидуально, своеобразие национальных и социальных условий накладывало свою печать на весь ход событий. Наибольшим своеобразием отличалось русское освободительное движение, обусловленное «громадными особенностями»[1] общественного развития России. Во всех странах активной силой антифеодальной борьбы выступала буржуазия. В России не было революционной буржуазии, она не возглавляла народные массы. Более того — она настойчиво добивалась сделки с самодержавием. Борцами с крепостным правом и царизмом стали лучшие люди из дворян, они создали революционную идеологию. Данное обстоятельство имело громадное значение для развития передовой русской общественной мысли и литературы.

Эпоха подъема буржуазии, ее полной победы была и эпохой господства буржуазной идеологии, ее всепроникающего влияния на духовную жизнь европейского общества. Но при этом должно помнить, что роковые противоречия буржуазного правопорядка начали сказываться сразу же после победоносной буржуазной революции. Рассматривая французское общество после революции 1789—1794 годов, Ф. Энгельс писал, что «государство разума потерпело полное крушение». Противоположность между богатыми и бедными не только не была уничтожена, но усилилась. Крестьянство, задавлен-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 3, с. 7.

ное конкуренцией крупного капитала и принужденное потому расставаться со своей собственностью на землю, катастрофически разорялось. Ускоренное развитие промышленности сделало бедность и страдания рабочих масс условием существования буржуазного общества. «Если феодальные пороки, прежде бесстыдно выставлявшиеся напоказ, были хотя и не уничтожены, но все же отодвинуты пока на задний план, — то тем пышнее расцвели на их месте буржуазные пороки, которым раньше предавались только тайком. Торговля все более и более превращалась в мошенничество. «Братство», провозглашенное в революционном девизе, нашло свое осуществление в плутнях и в зависти, порождаемых конкурентной борьбой. Место насильственного угнетения занял подкуп, а вместо меча главнейшим рычагом общественной власти стали деньги». «Одним словом, установленные «победой разума» общественные и политические учреждения оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей. Недоставало еще только людей, способных констатировать это разочарование, и эти люди явились на рубеже нового столетия» [1]. Ими были великие социалисты-утописты — Сен-Симон, Фурье и Роберт Оуэн.

Тогда же начала обнаруживаться и ущербность философии индивидуализма, которую буржуазия сделала своим оружием, навязывая ее людям всех сословий и классов. Губительность индивидуализма для человека и общества понимал и Бенжамен Констан — литератор и политический деятель Франции, хорошо известный в России, сочинения которого читал Пушкин. Б. Г. Реизов, исследуя эпоху литературного развития в Западной Европе между классицизмом и романтизмом, писал, что нравственное учение Канта с его категорическим императивом воспринималось Констаном «как преодоление индивидуализма, как некая борьба с нравственными «робинзонадами», столь типичными для французского мышления XVIII века. Индивидуальность, оторвавшаяся от коллектива, от масс, думающая о личном счастье, о впечатлении, которое она производит на других, подчинившая свою духовную жизнь расчетам поверхностно-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. 20, с. 268; т. 19, с. 192—193.

го разума, подменившая поэзию остроумием и чувство фразой, хотя бы даже эффектной, — таков, по мнению Констана, результат французского рационализма и старой салонной культуры». «Индивидуализм создает искусственность», — пишет Констан в 1812 году.

Констан, делает вывод Б. Г. Реизов, «обвиняет эту философию в том, что она рассыпала народ на отдельные личности, превратила его из организма в груду людей, подобную пыли, которая не может противостоять испытанию и под грозой общественных бедствий превращается в грязь» [1].

В России буржуазная идеология не была господствующей — огромное влияние на общество оказывала на протяжении четырех десятилетий идеология дворянской революционности. Это-то и уберегло передовую русскую мысль, русскую культуру, русскую литературу от влияния многих буржуазных идеалов, и прежде всего — от философии индивидуализма.

Своеобразие социального и общественного развития России определило и характер освоения идейного, научного, художественного опыта человечества и национально-индивидуальные решения общих и конкретных, специфически русских вопросов борьбы за преобразование общества, за свободу человека. Закономерными потому и были споры по некоторым вопросам, споры, обнажавшие процесс быстро растущей самостоятельности русской мысли, формировавшейся в горниле революционной борьбы.

Дворянские революционеры были страшно далеки от народа. В этом их историческая драма и ограниченность. Но, действуя одиноко, они отважно брали на себя историческую миссию спасения отечества. Идея спасения родилась в огне Отечественной войны. Россия была в опасности, и ее спас поднявшийся на вооруженную борьбу народ. После победы, когда герои-ратники вернулись домой, с еще большей ясностью проявилось их бедственное положение, положение бесправных крепостных, превращенных в «тяглый скот», отданных самодержавием в вечное владение помещикам. Дворянские революционеры восторженно приветствовали национально-патриотиче-

---

[1] Б. Г. Реизов. Между классицизмом и романтизмом. Л., изд. ЛГУ, 1962, 134—135.

скую активность народа во время войны. Социальная активность крепостных всегда их пугала — лучшие люди из дворянства принадлежали к помещичьему классу. Понимая гибельность крепостного права, они и решились, действуя одиноко, принять на себя бремя революционной борьбы с существующим режимом. Характерно, что первое тайное общество декабристов называлось Союзом спасения.

Спасение требовало «святого самопожертвования», героизма, готовности отдать жизнь за счастье и свободу других. Нравственные проблемы стали определяющими. Велением времени было воспитание высоких идеалов и чувств. В понятии *высокое* и кристаллизовался русский идеал человека. *Высокое* — это способность преодолевать стремление к частному эгоистическому существованию, личному благополучию, довольству, обеспеченности — с одной стороны, и с другой — готовность жить интересами всеобщими, жертвовать своей жизнью во имя отчизны, во имя других и прежде всего во имя бедствующего народа, во имя идеалов свободы. И только в этой деятельной, героической жизни, в борьбе с произволом, деспотизмом и неволей осуществлялась самореализация личности в пору освободительного движения.

Так оказался исторически обусловленным спор русской литературы с индивидуализмом — философией человека буржуазного общества. Эта философия была чужда русскому пониманию идеала человека, складывавшегося на иной социальной и национальной почве, не подвергавшегося воздействию буржуазной идеологии.

Пушкин первым начал борьбу с индивидуализмом, и в этом его величайшая заслуга перед русской литературой. Практически это вылилось в 1820-е годы в борьбу с культом Наполеона — идеалом и кумиром буржуазного XIX века — и с романтизмом Байрона.

Романтический герой Байрона — гениальное обобщение горестной судьбы личности, принужденной жить в трагическую для него эпоху человечества, наступившую с победой буржуазии и установлением буржуазной государственности. Буржуазное общество разобщало людей, обрекая каждого человека на постоянную жестокую и беспощадную борьбу со всеми за свое право на существование. Выражая глухо назревавший протест против буржуазного правопорядка, Байрон наделил своих ге-

роев мятежностью, бунтарской силой. Он вдохнул в романтизм новую жизнь, доведя апофеоз личности, свойственный романтизму, до наивысшего предела. Его герои жили в напряженной атмосфере страстей и нравственных конфликтов, но при всей отвлеченности и абстрактности их бунта романтическая поэзия Байрона, в силу субъективности, запечатлела чувства и идеалы поэта, явилась великим знамением времени: она защищала человека и объявляла войну враждебному ему миру.

Поэзия Байрона вырастала на английской почве и была вызвана к жизни конкретными национальными и социальными условиями и традициями. Идеи свободы и независимости личности, вдохновлявшие Байрона, были порождены тем обществом, с которым он воевал. В этом и заключалось непреодолимое для поэта противоречие современного ему социального правопорядка. Исторически так и было: шедшая к власти буржуазия на своем знамени гордо начертала идеалы свободного человека и равенства людей. Уничтожение феодальной зависимости действительно освобождало человека. Но этот свободный человек оказывался зараженным эгоизмом, отделявшим его от жизни всеобщей, загонявшим в мир частных интересов и страстей. Именно эгоизм буржуазия сделала необходимой формой самоутверждения человека. Так индивидуализм обусловил философию романтизма, он же стал орудием борьбы с ненавистным буржуазным обществом, и, казалось, единственно он мог спасти личность.

Отсюда бегство из общества, бегство в одиночество, бунт, исполненный безнадежности и отчаяния. Чувства и страсти, раздиравшие могучую натуру романтического героя, искали выхода. Этим выходом и стали месть и любовь. Ненависть ко всем людям искажала человеческую природу, эгоизм превращал человека в палача, любовь становилась грозной и темной страстью, которая несла новые страдания и еще более ожесточала душу.

Уже на Юге Пушкину раскрывалось это противоречие романтизма, становилась ясной бесчеловечность эгоизма, чуждость философии индивидуализма реальной практике русских деятелей, вдохновленных свободой и шедших на святой подвиг спасения России, жертвуя своей жизнью во имя счастья и свободы народа. В 1821 году он точно определил философию индивидуализма, сказав о Наполе-

оне: «Ты человечество презрел»[1]. Презрение к человечеству, выражая существо буржуазного понимания человека, человека, любыми средствами добивающегося своего благополучия, резко и категорически противоречило идеалу личности, каким он складывался исторически в России и проявился в событиях Отечественной войны. Именно он в канун грозной бури дворянской революции формировал нравственный облик молодого поколения, создававшего тайные общества борьбы за свободу отечества.

В 1830-е годы протеизм социального реализма Пушкина позволял ему еще глубже понять драму западного человека XIX века. Отсюда и та боль за человека и то сострадание его судьбе, которые пронизывают все произведения Пушкина. Это отлично чувствовали его современники. Герцен понимал, что Пушкину «были ведомы все страдания цивилизованного человека». Белинский, перечитывая Пушкина, открыл, что, будучи глубоко национальным поэтом, он чутко воспринимал беду человечества и всем сердцем стремился откликнуться на проблемы мировой жизни. Оттого он и называл Пушкина «мирообъемлющим» поэтом. «Миросозерцание Пушкина трепещет в каждом стихе, в каждом стихе слышно рыдание мирового страдания». Художественные творения Пушкина — это «гармонический вопль мирового страдания, поднятого на себя русским Атлантом»[2].

Но Пушкин не только запечатлел драму человека XIX века с позиций своего реализма и показал губительность индивидуализма. Он выдвинул иной идеал человека, открыл иные, не эгоистические пути самореализации личности; всей силой своего художественного гения он внушал веру в человека, в его способность быть по-человечески истинно свободным и прекрасным. Это и было защитой подлинно гуманистических идеалов человечества, жестоко попираемых «железным» буржуазным XIX веком. В этой защите полнее всего и проявлялась всемирность Пушкина.

---

[1] Заслуживает внимания и постоянное сближение Пушкиным Байрона с Наполеоном. В 1824 году в стихотворении «К морю» он называет обоих «гениев» «властителями наших дум». Через четыре года он скажет еще определеннее: «. . .Сближение себя с Наполеоном нравилось его (Байрона. — *Г. М.*) самолюбию».

[2] В. Г. Белинский. Избранные письма, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, с. 47.

5

В одном из писем 1840 года Белинский высказал глубокую мысль: творения Пушкина поражают удивительным идейным богатством, но обнаружить его, понять и усвоить многим читателям мешает предвзятое отношение к поэту, стремление оценивать его по уже знакомым и давно сложившимся представлениям и нормам, а не по тем законам искусства, которые он создавал сам. Критик писал: «...Обилие нравственных идей у него бесконечно, да не всякому все это дается и труднее открывается, потому что в мир пушкинской поэзии нельзя входить с готовыми идейками...» [1]

Наблюдение Белинского актуально и в наше время. Об этом приходится говорить, потому что пушкиноведение щедро представлено работами, авторы которых подходят к творчеству Пушкина 1830-х годов с готовыми идеями. Отсюда поражающая воображение противоречивость и громадное число парадоксальных истолкований крупнейших произведений — «Повестей Белкина» и драматических сцен, «Медного всадника» и «Капитанской дочки». Обилие нравственных идей Пушкина подменяется обилием «готовых идей», предлагаемых исследователями.

Чтобы понять художественную систему реализма Пушкина, нужно ясно представить себе, каким был его идеал, в чем существо его философии человека, что нового внес он в решение старой проблемы — человек и среда?

Реализм Пушкина типологически связан с реалистическим искусством XIX века — русским и западным. Отсюда стремление одних исследователей определить его природу по аналогии как критический реализм. Другие указывают на глубокую генетическую связь пушкинского реализма с просветительским реализмом XVIII века. Третьи, не споря, именуют реализм Пушкина «классическим». Четвертые предпочитают вообще обходиться без прилагательных и потому говорят о реализме вообще.

Противоречивость подобных определений наглядно свидетельствует о нечеткости, скажем так, понимания особенностей именно пушкинского реализма, своеобразный облик которого в конечном счете обусловлен кон-

---

[1] В. Г. Белинский. Избранные письма, т. 2, с. 47.

кретно-историческими и общественными обстоятельствами национальной жизни России. Несомненно, что пушкинский реализм, в силу природы самого художественного метода объяснения человека условиями его социального бытия, носит критический характер по отношению к изображаемой действительности. Значит, объявление Пушкина создателем критического реализма справедливо? Вряд ли, ибо исторически сложившееся понятие «критический реализм» подразумевает беспощадное обличение социального зла и политического режима самодержавия, гневное отрицание существующего строя. Но каждому, кто читал Пушкина, ясно, что он не был обличителем, не сдергивал покрова с действительности, как Гоголь. Его критика действительности, неприятие мира зла и насилия имеет особый, индивидуальный характер. Пушкин открывал и подчеркивал в реализме возможность не только *отрицать* зло, но и утверждать идеал прежде всего.

Программное требование Пушкина-реалиста к литературе в 1830-е годы как всегда сформулировано с поразительным лаконизмом: «Цель художества есть *идеал*». Цель эта едина для всех национальных литератур. Вот почему Пушкин соотносит свою работу художника с деятельностью всех других писателей — русских и западных. Он верит в великую общественную роль литературы. Как же она исполняет определенную временем цель — служить идеалу? Пушкин считает себя обязанным ответить на этот вопрос.

Обращаясь, например, к французской литературе, Пушкин пишет: «Писатели французские поняли одну только половину истины неоспоримой и положили, что и нравственное безобразие может быть целию поэзии, т. е. идеалом». Если прежние романисты сводили свою роль к награждению добродетели и наказанию порока, то «нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим, и в сердце человеческом обретают только две струны: эгоизм и тщеславие. Таковой поверхностный взгляд на природу человеческую обличает, конечно, мелкомыслие. . .»

Реалист Пушкин отлично понимал, конечно, что человек, живя в конкретных социальных обстоятельствах, подвергается воздействию условий среды, общества и что они, враждебные ему, искажают его природу. В «Евгении

Онегине», «Повестях Белкина», «Пиковой даме» и в других произведениях Пушкин показал это искажение на примере реальных характеров. А в работе «Джон Теннер» он констатировал гибельность для человека буржуазных условий существования в Соединенных Штатах: «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству...»

Пушкин с вниманием относился к тем произведениям западноевропейской литературы,

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой...

Но для Пушкина следовать правде жизни не значит быть ее копиистом. Литература призвана не просто констатировать факты, ее цель — идеал, то есть высшая и подлинная правда о человеке и его условиях жизни. Эмпиризм ведет к мелкомыслию. Сведение человеческой природы к эгоизму и тщеславию — не правда, а ложь. Реалистически достоверно изображая реальные обстоятельства жизни человека, которые действительно враждебны ему и часто унижают, оскорбляют и уродуют его личность, недопустимо сводить человеческую природу к эгоизму и тщеславию, ложно объявлять безнравственность ее имманентным свойством. Правда в другом — в «вечных истинах, на которых основаны счастье и величие человека».

Неистова и бескомпромиссна была пушкинская вера в «величие человека». Эта «вечная истина» и определяла идеал Пушкина. Гоголь со свойственной ему проницательностью так выразил особенность эстетического кодекса своего учителя: «Пушкин был знаток и оценщик верный всего великого в человеке» [1]. Но как же в реальной жизни может проявиться это «величие» в человеке?

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 261.

Каковы условия его общественного обнаружения? Ведь именно писатель-реалист видел, как социальная среда, в которой жил человек, унижала его достоинство, лишала свободы действий, навязывала ему свой образ жизни. Какими же должны быть в таком случае взаимоотношения человека с обстоятельствами своего бытия?

Человек обусловлен средой, но в какой степени? Во всем? Но тогда в чем же проявляется личностное начало в человеке? Ведь среда, в равной степени воздействуя на всех, создает стереотипы. Г. А. Гуковский обратил внимание на то, что противоречие, присущее реализму, все более обнаженно представало перед Пушкиным в тридцатые годы. Противоречие это выступало при создании характера, ибо характер изменялся по мере изменения «обстоятельств», и тем самым «движение» характера под влиянием «обстоятельств» приводило к сомнению в реальности самостоятельного характера, заменяемого лишь отражением *общего*, обстоятельств. Это противоречие и привело Пушкина к важному открытию — двойного отношения к среде. Человек, с одной стороны, — «порождение среды», «с другой — он восстает против нее, бунтует и борется с нею».

Вывод о «двойном отношении к среде» Пушкина ученый сделал на материале «Пиковой дамы». Но затем он указал на проявление этого пушкинского закона «и в «Дубровском», написанном непосредственно перед повестью о Германне, причем здесь тот же мотив дан более прямолинейно и упрощенно — в бунте Дубровского... И, пожалуй, тот же мотив отразился и в «Медном всаднике» — вплоть до безумия героя».

Тем самым, справедливо пишет Г. А. Гуковский, Пушкин начинал новую страницу в истории русского реализма: «Это двойное отношение к среде станет после Пушкина одной из идейных формул социально-психологического анализа героя в русской литературе XIX столетия» [1].

Несомненно, установление двойного отношения Пушкина к среде является заслугой Г. А. Гуковского — он тем самым помог понять самую главную особенность реализма Пушкина 1830-х годов — его отказ от пассивного

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 242, 354, 353.

изображения действительности, от равнодушной констатации огромной роли среды в жизни человека.

Но, к сожалению, этот вывод Г. А. Гуковского не был замечен. По-прежнему реализм Пушкина 1830-х годов рассматривается абстрактно, без учета его решительного обновления. Правда, в этом парадоксальном невнимании к открытию Пушкина виноват сам ученый. Свою теоретическую мысль о двойном отношении Пушкина к среде Г. А. Гуковский не использовал при изучении его произведений последних лет, не вывел ее из их реального анализа, не подтвердил теми характерами, которые впервые блистательно демонстрировали возможности обновленного реализма раскрывать величие человека в его борьбе с враждебными ему обстоятельствами. Более того — к некоторым произведениям ученый подошел с «готовыми идеями».

Наглядной иллюстрацией того, как это происходит, служат работы И. М. Тойбина. Серьезный исследователь в ходе своих изучений Пушкина подошел к той же проблеме, что была впервые сформулирована Г. А. Гуковским. Он верно подметил, что именно недооценка художественного историзма Пушкина породила довольно распространенное в современном пушкиноведении механистическое представление о соотношении личности и «среды» в его творчестве. Следствием этого и является традиция рассмотрения пушкинского реализма как пассивно-отражательного метода, способного лишь констатировать безысходное настоящее, подчеркивать могущество власти обстоятельств над человеком.

Признание Пушкиным закономерного хода истории не только не снимало темы свободы и достоинства человека, идеи самоценности человеческой личности, но, напротив, помогало писателю увидеть и понять закономерность стремления человека противостоять враждебным ему условиям жизни. И. М. Тойбиным приводятся знаменательные слова Пушкина — «Самостоянье человека — залог величия его». Действительно, это одна из важнейших эстетических формул поэта, высвечивающая индивидуальные особенности пушкинского реализма.

Казалось бы, стоя на таких позициях, И. М. Тойбин должен был опереться на выводы своего предшественника и сделать то, чего не сделал Г. А. Гуковский, — подтвердить теоретические положения реальным анализом

художественных произведений Пушкина. Но увы! Вместо этого И. М. Тойбин «борется» именно с Г. А. Гуковским, объявляя его тем исследователем, который рассматривает пушкинский метод как пассивно-отражательный[1]. Более того — И. М. Тойбин сам следует за Гуковским в нежелании рассматривать творчество Пушкина с позиций его эстетической формулы: «Самостоянье человека — залог величия его». И в его работе решающую роль при рассмотрении «Медного всадника» и «Капитанской дочки» сыграли те же «готовые идеи»...

Проблема общественного поведения человека, его отношения к существующему режиму, его политике, бедствующему в рабстве народу, вопрос о возможности деятельности и понимание характера этой деятельности после катастрофы 14 декабря 1825 года с необыкновенной остротой и болезненностью вставали в первую очередь перед наследниками декабристов, передовыми людьми того времени. В ряде произведений Герцена они раскрыты во всем своем трагизме.

Романтической проповеди бегства от исполненной зла и преступлений действительности, презрения к пошлой и ничтожной жизни «толпы», романтическому идеалу гордой, одинокой, замкнутой в сфере своих чувств личности постепенно, но неуклонно начинало противостоять реалистическое решение проблемы общественного поведения человека. Уже в первой своей статье «Литературные мечтания» Белинский провозгласил боевой лозунг — «жизнь есть действование, а действование есть борьба». Время все настойчивее и определеннее выдвигало действование как форму самоутверждения личности. В этом русле развивалось новое поколение молодой России, происходило идейное созревание «молодых капитанов» будущей бури. В одной из ранних статей Герцен утверждал: человеку «мало блаженства спокойного созерцания и видения; ему хочется полноты упоения и страданий жизни; ему хочется *действования*, ибо одно действование может вполне удовлетворить человека. Действование — сама личность».

Энергия действования обусловливается нежеланием и невозможностью истинной личности примириться с су-

[1] И. М. Тойбин. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов. В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. VI. Л., «Наука», 1969.

ществующим злом. «Человек не может примириться, пока все окружающее не приведено в согласие с ним» [1].

Пушкин раньше других решал эту проблему, выдвинутую временем, решал как художник, преобразуя кардинально свою реалистическую систему. Вопрос о соотношении личности и среды — главный в реализме вообще и кардинальный для понимания всего творчества Пушкина 1830-х годов. Реалистическое искусство, объясняя человека условиями его социального бытия, подчеркивая громадную власть социальной среды в формировании его морали, его поведения, тем самым оказывалось способным выносить приговор данному социальному строю, враждебному человеку.

Но таилась в таком методе изображения человека и опасность: он представал жертвой обстоятельств, рабом своей среды. Подобное изображение жизни оборачивалось пассивной констатацией факта. Она-то, по мысли Пушкина, и мешала литературе воплотить идеал, который должен быть целью художества. Опасности можно было избежать, отказавшись от односторонности понимания взаимоотношений обстоятельств и человека. Преодолению этой односторонности способствовали объективные факты социального и общественного развития России.

Впервые в России на эту односторонность понимания взаимоотношений человека со средой обратил внимание Радищев. Революционные убеждения писателя помогли ему увидеть и открыть, что человек не безразличен к обстоятельствам своей жизни, он не всегда выступает пассивной жертвой строя, его угнетающего, не всегда проявляет склонность к покорности и смирению. Он потому и «венец творения», «божество», что может понять несправедливость, враждебность общественного строя. Это знание и определяет активное отношение «пленника в своем отечестве» к враждебным ему обстоятельствам. Ссылаясь на опыт истории, Радищев утверждал, что по прошествии определенного времени, когда созревают для того условия, народ свергает неугодную ему власть и завоевывает отнятую у него свободу. Так возникали многие революции и крестьянские войны.

---

[1] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. в тридцати томах, т. 3. М., АН СССР, 1955, с. 69, 77.

К пониманию активного отношения человека к обстоятельствам, в которых он принужден жить, Пушкин был подготовлен глубоким изучением народных восстаний в России и революций на Западе. Способствовал тому и глубоко личный опыт жизни в страшные годы николаевской реакции. Тогда, по словам Герцена, человек остро чувствовал свое «горестное положение порабощенного и гонимого существа», «людьми овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние». Пушкин более чем кто-либо другой в эту пору оказался в положении порабощенного и гонимого жандармами и царем человека, но он не впал в отчаяние и уныние. Он напряженно искал новых путей к свободе, мужественно отстаивал свою независимость от власти, чтобы в годы отречения многих от всех человеческих идеалов и гуманных мыслей исполнить свой долг писателя и ободрить новое поколение. В стихотворении «Пророк» он торжественно обещал следовать «велению божьему» — найти утраченную истину и правду жизни и открыть ее людям, глаголом поэзии жечь их сердца.

От Пушкина ждали этого «глагола», и он чувствовал это. В 1829 году его старший друг Чаадаев, сам в это время мучительно размышлявший о будущем России, призывал поэта: «Мое самое ревностное желание, друг мой, — видеть вас посвященным в тайны века. Нет в мире духовном зрелища более прискорбного, чем гений, не понявший своего века и своего призвания»; «Я убежден, что вы можете принести бесконечную пользу несчастной, сбившейся с пути России» [1].

Проникнуть в *тайну века*, в *тайну своего времени* — вот какая задача вставала перед Пушкиным. Реализм и историзм подготовили поэта к ее решению. Он обладал тем идейным оружием, которое помогало понимать исторические закономерности развития отечества и закономерность рождения у человека ненависти к рабству и насилию, стремление отстаивать свою свободу, независимость, достоинство.

Пушкин отлично видел и понимал, что реальная русская действительность — самодержавно-крепостнический строй — это «страшный мир» с его «злом», «преступлениями», «несвободой», мир воинствующей пошлости по-

---

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 14. АН СССР, 1941, с. 394 (оригинал по-французски).

мещиков и чиновников с их «расчетами» и «торгом», что в нем много безобразного, ничтожного, унижающего достоинство человека, — но он понимал в то же время, что там, и только там — в современной реальной жизни со всеми ее противоречиями — сокрыты спасительные для человека силы.

И Пушкин сумел в обыкновенном, в том, что окружало его современников вседневно — в реальной действительности николаевской России, — обнаружить то, что скрыто до поры от всех — живое начало жизни, те силы и источники, которые способны вернуть надежду на будущее, помочь человеку поверить в свою возможность противостоять насилию. Через четверть века, когда обнаружились скрытые процессы исторического развития той эпохи, Герцен так характеризовал их: «...Картина официальной России внушала только отчаянье»; «Зато внутри государства совершалась великая работа — работа глухая и безмолвная, но деятельная и непрерывная; всюду росло недовольство, революционные идеи за эти двадцать пять лет распространились шире, чем за все предшествовавшее столетие, и тем не менее в народ они не проникли. Русский народ продолжал держаться вдали от политической жизни».

«Но если он и не принимал никакого участия в идейном движении, охватившем другие классы, это отнюдь не означает, что ничего не произошло в его душе. Русский народ дышит тяжелее, чем прежде, глядит печальней; несправедливость крепостничества и грабеж чиновников становится для него все невыносимей»; «Недовольство русского народа, о котором мы говорим, не способен уловить поверхностный взгляд. Россия кажется всегда такой спокойной, что трудно поверить, будто в ней может что-либо происходить. Мало кто знает, что делается под тем саваном, которым правительство прикрывает трупы, кровавые пятна, экзекуции, лицемерно и надменно заявляя, что под этим саваном нет ни трупов, ни крови» [1].

В этой связи следует напомнить важное положение Ленина об «отпоре насилию», который красноречиво характеризует всю национальную жизнь народа в XIX и

---

[1] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. в тридцати томах, т. 7, 1956, с. 211—212.

XX веках. В статье «О национальной гордости великороссов» Ленин писал: «Нам больнее всего видеть и чувствовать, каким насилиям, гнету и издевательствам подвергают нашу прекрасную родину царские палачи, дворяне и капиталисты. Мы гордимся тем, что эти насилия вызывали отпор из нашей среды, из среды великорусов, что *эта* среда выдвинула Радищева, декабристов, революционеров-разночинцев 70-х годов, что великорусский рабочий класс создал в 1905 году могучую революционную партию масс, что великорусский мужик начал в то же время становиться демократом, начал свергать попа и помещика»[1].

Зревшее в среде великорусов недовольство крепостническим режимом, возраставший из десятилетия в десятилетие «отпор насилию» (а Пушкин с пристальным вниманием рассматривал и изучал не только великую крестьянскую войну под руководством Пугачева, но и беспрестанно в 1830-е годы возникавшие крестьянские бунты и восстания) и были той «тайной века», которую угадал и почувствовал Пушкин-реалист. Его вера в человека, в возможность его не покориться насилию, не смириться и в протесте, мятеже реализовать свою личность в ее подлинном величии подтверждались национальным опытом русской истории и общественного развития. Идеал поведения человека выступал в своей национальной обусловленности.

6

Реалистическому познанию постоянно развивающейся и изменяющейся действительности способствует найденный в самой действительности сюжет. Открыть такой сюжет — значит внести в структуру реалистического произведения откровенно выраженный национальный момент, ибо в сюжете — в драматической форме — проявляются реальные, исторически-конкретные конфликты социального бытия нации. Главным же конфликтом эпохи был нараставший «отпор насилию». Этот конфликт Пушкин открывал в истории и современности. Отсюда «Дубровский», «История Пугачева» и «Капитан-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 26, с. 107.

ская дочка» — с одной стороны, и «Повести Белкина», «Кирджали», «Медный всадник» — с другой.

Героями Пушкина стали рядовые люди, живущие по нормам морали своей среды. Обстоятельства подавляли их своей тайной властью. Сюжетом повестей (в прозе и в стихах) избиралась критическая ситуация, подводившая человека к конфликту со средой, с обстоятельствами его жизни, а идейным центром — бунт человека. В фокусе оказывался один, но главный момент в жизни человека — момент прозрения, осознания своей силы, момент рождения высокого вдохновения, которое преображало весь его духовный мир. В протесте личности и раскрывалась поэзия жизни. Так решительно менялась структура пушкинского реализма.

В 1832 году Пушкин начал писать роман «Дубровский». В нем, исследуя жизнь, он показывал, как жестокость, деспотизм, беззаконные действия крепостника Троекурова и властей порождают протест. Героем романа стал молодой офицер, с детства воспитывавшийся в Петербурге. До катастрофы с отцом он жил, как и многие его сверстники: «Будучи расточителен и честолюбив, он позволял себе роскошные прихоти, играл в карты и входил в долги, не заботясь о будущем и предвидя себе рано или поздно богатую невесту, мечту бедной молодости».

Мелкие страсти, эгоизм, бездумное следование общепринятым нормам морали вели к духовной нивелировке, к нравственному обеднению. Смерть отца резко отделила его от прошлого. Так в центре повествования оказалась критическая ситуация. Став жертвой произвола, он должен был решать свое будущее — смириться, пойти на поклон к Троекурову или восстать на обидчика. Молодой Дубровский восстает. И жизнь его впервые обретает высокий смысл: он восстанавливает поруганную справедливость, творит добро, связывает свою судьбу с крепостными. Только в этой опасной для жизни деятельности «разбойника» смогла обнаружиться духовно богатая личность Дубровского. Именно в это время ему открылась чистая и глубокая любовь.

«Разбойничья деятельность» Дубровского не решала социальных противоречий крепостнической России. Но Пушкин и не давал рекомендаций; создавая образ Дубровского, он помогал нравственному решению коренной

проблемы жизни человека в условиях несвободы и торжества самовластия. Смирение или мятеж — другого выхода не было.

В раздумьях о Петре и Николае I родилась петербургская повесть «Медный всадник». Героями ее поэт сделал Петра, скромного чиновника Евгения и Петербург — это блистательное воплощение прекрасных творческих сил народа-созидателя. Отдавая должное Петру, поэт воспел его гений, сумевший поднять народ на подвиг создания великолепного города «при море». Но при этом он показывает и второй, страшный, бесчеловечный лик самодержавной власти. Город, построенный народом, превращен в столицу Российской империи. Теперь он обидчик всех обездоленных. Простой человек в нем, такой, как Евгений, — лишь «челобитчик», обреченный ждать милостей «у дверей Ему не внемлющих судей». Идейным центром поэмы и стал мятеж Евгения.

Наводнение оказалось роковым событием в судьбе Евгения, обострив все до предела. Он стал жертвой грозной стихии, а эта стихия воспринималась всеми как «божий гнев». Детерминированность человека вновь приобретала, как в «Пире во время чумы», всеобщий характер: в трагедийной сцене — это чума, в поэме — наводнение. Но и в этом противостоянии человек выявляет свои силы. Чума помогла Вальсингаму и его друзьям отречься от норм и правил поведения, продиктованных здравым рассудком, и священник, воплощение этого здравого рассудка, назвал их «безумными». Наводнение то же сделало с Евгением. Его «безумие» — начало пробуждения личности, растоптанной порядками самодержавной столицы; его отказ жить как все открывал путь в неведомый ему раньше мир нравственной свободы. (Подробнее о поэме «Медный всадник» в главе пятой.)

Бунт Евгения, мотивированный психологически и показанный поэтом-реалистом, в то же время носил и символический характер. Но в дальнейшем для Пушкина становилось все более необходимым обосновывать свой идеал исторически-документальным материалом. Отсюда интерес к реальным событиям (например, к восстанию Пугачева), приведший к созданию «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки», определивших стремление изображать реальных исторических лиц. В «Истории Пугачева» на основании фактов и документов Пушкин утверждал

законность и историческую закономерность восстания, доказывая, что оно было ответом на крепостническую политику самодержавия, на жестокость помещиков.

«Капитанской дочке» предшествовала небольшая, но программная для пушкинского реализма 1830-х годов повесть «Кирджали». Предметом изображения и здесь стали реальные события недавнего времени и подлинные их участники. Национально-освободительная борьба народа привлекла Пушкина как факт действительного и массового нарушения сложившихся условий жизни, как проявление сознательного стремления людей вернуть силой отнятую у них поработителями свободу.

При этом Пушкина интересуют именно обыкновенные люди. Как рождается эта спасительная духовная сила, превращающая раба и покорную жертву в прекрасного человека, исполненного «величия» и высокой духовности? Именно потому героем становится рядовой участник движения, человек из народа — Кирджали.

Кем был Кирджали до восстания? «Родом булгар», он «своими разбоями наводил ужас на всю Молдавию». Кирджали — разбойник, реальный, лишенный романтического ореола разбойник, грабивший булгарские селения. Когда Ипсиланти «обнародовал возмущение», Кирджали со своими товарищами пришел в его отряд. Но не высокие цели освобождения родины одушевляли их в это время: «Настоящая цель этерии была им худо известна, но война представляла случай обогатиться на счет турков, а может быть, и молдаван, — и это казалось им очевидно».

Таково начало повести. А дальше в фокусе вновь оказывается решительное в судьбе героя событие — его участие в героическом сражении с турками. Высокая цель, борьба за которую обусловлена реальными обстоятельствами народного восстания, пробудила высокие чувства у Кирджали. Это, как справедливо заметил Г. А. Гуковский, «позволяет Пушкину обрести тему героизма. Его разбойник, спускаясь с котурн эффектного сюжета и романтической аффектации, поднимается в то же время до уровня эпического героя — не в разбое, а в народном подвиге. Высокое найдено не в аморализме индивидуального одиночества, а в демократической стихии коллектива»[1].

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 387.

Повесть «Кирджали» стала подлинной прелюдией к «Капитанской дочке». В эпической по характеру борьбе горстки повстанцев с превосходящими силами врагов и рождался новый Кирджали — герой, происходило его нравственное преображение.

С наибольшей полнотой и яркостью пушкинский реализм раскрылся в «Капитанской дочке» — в изображении народной битвы за свои права, в создании гениального характера Пугачева, в обнаружении огромных нравственных резервов человека, ставшего участником великих исторических событий.

Но двойное отношение к среде — и даже бунт против нее — еще не являлось залогом величия человека. Все дело в *целях* этого *бунта, в общественной позиции человека, в ответственности личности перед людьми и перед собой.* Прояснению этой проблемы уже способствовал и романтизм. Ведь романтический герой бросал вызов не только среде, но всему человечеству, он вступал в ожесточенную войну с ненавистным обществом, одиноко и гордо противостоя миру зла, преступлений, власти денег. Но это противостояние оборачивалось не *величием*, а *умалением* личности. Пушкин это отлично понял уже в 1820-е годы, когда пристально всматривался в жизнь Наполеона и в судьбу байроновских героев. В 1824 году в поэме «Цыганы» он раскрыл причину безысходности такого бунта — эгоистическую, жестокую жажду воли только для себя.

Реализм Пушкина оказался способным решить проблему двойного отношения к среде в ее конкретной сложности, порождаемой социально-исторической детерминированностью человека. Три типа таких отношений и запечатлелись в его художественных произведениях 1830-х годов.

Это прежде всего бунт во имя высокой цели — против порабощения, лишения человека свободы и независимости, унижения достоинства, против самого принципа насилия. Человек в этом случае борется не за свое благополучие, но прямо или косвенно за счастье других, им руководит не эгоистическое желание вырвать что-то у людей для себя, но отдать нуждающимся в помощи свои силы, свое участие, свое сердце, свою жизнь, выступить против обидчика, какое бы положение он ни занимал в обществе, государстве. Таковы Сильвио и Дубровский, Кирджали, Евгений из «Медного всадника» и Пугачев.

Высокое чувство ответственности может быть следствием убеждений, как это было, например, у Радищева, декабристов. Обострение личной ответственности чаще всего осуществляется под влиянием социальных, политических или нравственных потрясений. Оно порождается в процессе участия человека в конфликте и при этом может самим человеком не осознаваться. Именно в этом Пушкин видит творческое начало социального протеста. Сильвио оказался способным идти сражаться за свободу порабощенного народа, потому что был подготовлен конфликтом с обидчиком. То же проявление духовных сил личности мы наблюдаем в процессе борьбы с произволом и насилием крепостников у Дубровского. Классическим примером проявления громадной по масштабу и последствиям личной ответственности является Пугачев. И чем выше эта ответственность, тем энергичнее, щедрее и разнообразнее становится деятельность человека, его заботы о других и тем ярче раскрываются в человеке скрытые дотоле нравственные резервы.

В утверждении своего идеала человека Пушкин оказался наследником героической деятельности декабристов. Высокость дум и стремлений декабристского романтического героя явилась основой нравственного кодекса реалистических героев Пушкина. Оттого духовность становилась решающей чертой их характеров. Определяющим же мотивом их поведения было чувство ответственности. Ответственность за поступки может диктоваться и обосновываться убеждениями (политическими или религиозными), моралью среды, присягой, долгом. Пушкин, верный своему идеалу, на первое место выдвигает *личную* ответственность человека перед собой, перед своей природой. В человеке заложены громадные нравственные возможности, реализация которых и определяет его величие. Обстоятельства социальной жизни не способствуют раскрытию этих нравственных резервов личности. Разными способами и разными формами эти обстоятельства нивелируют людей. Вспомним суждение Пушкина: только «*особенность характера*, *самобытность* («individualité»)» есть условие «человеческого величия». Но его-то и уничтожает среда: «Навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы». «Навык света» — это и религия, и мораль среды, и формируемое данным обществом

чувство долга; все это и многое другое навязывает человеку понятие о его ответственности — ответственности перед богом, государем и государством, власть имущими, перед людьми вообще...

Покорность этим обстоятельствам практически полностью *уничтожает представление об ответственности человека перед самим собой и своей природой.* Среда губит нравственные резервы в самом зародыше. Человек становится пассивным жителем земли («существователем», как бы сказал Гоголь), принимающим покорно или удары судьбы (Самсон Вырин), или власть и блага обеспеченного существования (старшее и молодое поколение Берестовых — Муромских, семейство Гаврилы Гавриловича, Адриан Прохоров, Троекуровы, Гриневы и др.). *Стремление к благополучию, устройству своих имущественных дел сопровождалось духовным обнищанием.*

Последнюю группу героев — по контрасту — характеризует безответственное отношение к своей человеческой природе, надругательство над ней. Это люди активные и сильные, решительно отстаивающие свою свободу и свободу своих действий прежде всего, готовые переступить через любые законы и нормы во имя личных целей, личного счастья, наслаждений благами жизни. Эгоизм — вот их бог, определяющий всю их жизнь, все поступки, само понимание личной свободы как своеволия. Они всегда стремятся брать у жизни, у людей все, что считают нужным, ничего не давая им. Стремление к цели ожесточает их, делает способными не только обманывать, но предавать даже близких себе, причинять им страдание. Каждый шаг к своей заветной цели оплачивается ими безумной ценой — утратой человечности. Героями этого типа стали Фауст, Дон Гуан, Барон, Германн.

Для первых трех безответственность обернулась драмой. Их вина в какой-то мере невольная — они доверились философии индивидуализма, полагая, что именно она открывала путь к полной самореализации человека. Социальный реализм Пушкина, его протеизм позволили раскрыть драму человека буржуазного общества уже на самой заре этого нового мира.

Иной характер и иная судьба у Германна. Он русский, но сын обрусевшего немца. Для Пушкина важен этот западный заквас Германна. Он буржуазный человек, и потому в его нравственном облике подчеркнуто не

национальное, а космополитическое, поскольку космополитична буржуазия, ее идеалы и нормы жизни. В первой же авторской рекомендации сообщается — отец оставил сыну «маленький капитал». Лизавета Ивановна, на себе испытавшая жестокий и бесстыдный обман Германна, разгадывает ту тайную цель жизни, которой он исступленно служил, того демона, которому поклонялся, — «Деньги — вот чего алкала его душа!» Томский характерным штрихом дорисовывает его портрет: «У него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля».

Германн не жертва общества, где начинают властвовать деньги, но носитель его идеологии, типичная фигура «денежного» человека современности. Эта типичность не только в воинствующем эгоизме и жажде денег, но и в самом характере его «деятельности». О Германне сказано, что был он «в душе игрок». Его стремление к наживе, к приобретению капитала осуществляется посредством карточной игры. В центре повести — грандиозная метафора, содержательность которой исторически и социально обусловлена. Приобретение капитала, дающего власть над людьми, связано с деятельностью человека, но деятельность эта призрачна, лишена творческого, созидательного начала. Вспомним первого рыцаря накопления — Барона: он занимался ростовщичеством.

В «Пиковой даме» метафора карточной игры вскрывала страшный лик буржуазного мира с его безумием и жестокой борьбой за капитал. К своей цели Германн идет напролом — готовый к убийству, предательству, обману. «Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого» — таков эпиграф к главе, где обнаруживаются бесстыдная игра Германна с чувствами Лизаветы Ивановны, предательство в любви. Потому Германн — сам источник зла в обществе, человек, способный совершить преступление, жестокий практик бесчеловечного буржуазного общества, избравший эгоизм средством своего самоутверждения. Цель жизни — обретение капитала, и дела Германна, как ни кажутся они ему заманчивыми, — призрачны и безумны. Потому поступки Германна несут в себе идею возмездия.

Финансовые спекуляции — подобно карточной игре — держатся на случае, на зыбком основании хищной борьбы противников — оттого-то победы сменяются поражениями, выигрыши — крахами. Встав за карточный стол,

Германн был уже как бы приговорен к выигрышу или поражению. И оно — поражение — пришло на третьей карте. «Германн вздрогнул. . . Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться». Он *обдернулся* в момент самой азартной ставки. Метафора по-пушкински лаконично раскрывала эту закономерность: тысячам больших и малых дельцов буржуазного XIX века, бесчисленным финансовым аферистам и карьеристам — всем этим жадным до власти и денег людям — суждено было так или иначе «обдернуться» в решительный момент своей жизни. Как обдернулся и Наполеон, и тоже в момент своей самой азартной ставки.

Пушкин судит Германна и мир, породивший его. Путь самоутверждения, избранный им, гибелен для личности — еще до краха за карточным столом он проиграл все, что делает человека человеком. Безумный мир со своей философией эгоизма и физически губит человека: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м нумере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: „Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама! . .“» Таков жалкий удел тех, кто предает свою человеческую природу в низменной борьбе за благополучие, власть, обладание денежным капиталом.

Реализм Пушкина выносил приговор социальному режиму порабощения и насилия — самодержавно-крепостническому строю в России и буржуазному на Западе. Он осуждал тех, кто предавал свою человеческую природу или отступался от нее. Но пафосом его было не обличение, а утверждение идеала, открытие возможностей для человека выявлять свои нравственные резервы. Путь к этому — противостояние человека враждебным ему обстоятельствам, готовность защитить свои права, не спустить обидчику, вступить в борьбу с насилием, поднять бунт. Тем самым Пушкин обогащал и преобразовывал реализм, начиная новый этап его истории.

К тем же выводам пришел и современный исследователь реализма. «Пушкин, — писал Б. Л. Сучков, — сумел изобразить *характеры и обстоятельства, их породившие, среду и психологию человека в их единстве и взаимовлиянии*, без чего невозможно было дальнейшее развитие реализма, и главным образом реалистического романа». Именно потому Пушкин, «отец русского реализма, никогда не снимал в своих раздумьях над судьбами ма-

леньких людей *возможность их бунта* против общественного порядка».

Новый тип созданного Пушкиным реализма, по убеждению исследователя, состоит в том, что особенностью его метода «было изображение человека и среды, человека и общества в их взаимной связи»[1].

С этим преобразованием реализма связан и пушкинский оптимизм. Пушкин был воспитанником века Просвещения. Преодолевая просветительский антиисторизм, он сумел не только сохранить просветительскую веру в человека и его разум, просветительский оптимизм, но и утвердить их на новом и более прочном основании — историзме и реализме. Постижение закономерностей исторического развития сделало веру Пушкина в человека светлым знанием, помогавшим выработать идеал, который и стал центром его реалистической системы.

Художественно исследуя действительность и человека, Пушкин показал, что человек может быть самим собой, быть достойным своей человеческой природы. Белинский справедливо писал, что, читая Пушкина, можно воспитать в себе человека. В этом освободительный пафос творчества Пушкина. Герцен от имени русского революционного движения засвидетельствовал именно эту роль Пушкина. Он же, сравнивая двух великих поэтов XIX века — Байрона и Пушкина, указал как главную особенность реализма русского писателя его веру в человека, веру в будущее[2].

Для реализма Пушкина характерно извлечение поэзии из предметов самых обыкновенных. Это постоянно отмечали Гоголь и Белинский — первые критики Пушкина. Но мало сказать, что он увидел и запечатлел навечно прекрасное в жизни, поэзию действительности. Высшая поэзия заключена в человеке. А для Пушкина — в человеке, способном противостоять угнетающим его обстоятельствам, поднимать бунт. Так была открыта поэзия мятежа. Открытие это имело всемирно-историческое значение — в эпоху общеевропейского торжества буржуазной идеологии оно обогащало мировую литературу.

---

[1] Б. Л. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., 1970, с. 111, 110, 122.

[2] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. в тридцати томах, т. 7, с. 203.

XVIII и начало XIX века ознаменовались быстрым развитием капитализма в ряде стран. В этих условиях рождались идеи «естественности» и «разумности» нового буржуазного общества, которое с триумфом побеждало старый абсолютистский феодальный порядок с его злом, политическим деспотизмом, сословным неравенством и т. д. С проповедью «естественности» капиталистического развития, с провозглашением буржуазного общества тем идеалом, к которому стремилось человечество и перед которым благоговели различные идеологи XVIII и XIX веков как перед незыблемой силой обстоятельств нового уклада, Пушкин, в частности, встретился в трудах французских историков Тьери и Гизо.

Зависимость человека от обстоятельств установили еще французские материалисты XVIII века. И это было их величайшим вкладом в социальную науку, оказавшую влияние и на литературу. Но то, что человек, отданный на волю обстоятельств, оказывался или выразителем их торжества, или их жертвой, не замечали. Данное философское положение имело прямое влияние на эстетику. М. Лифшиц справедливо указывает, что на этом основании утверждалось, и, в частности, в литературе реализма, «представление об одностороннем, абстрактном и *непоэтическом* характере революционной борьбы»; «Реакция действовала всегда не только силой оружия, она подкупала людей образования и культуры не только деньгами и положением, но привлекала их, пуская в ход «красоту смирения», противопоставляя бунтующему сознанию свои готические соборы, базальтовые глыбы и рыцарские замки или идиллию мирной буржуазной жизни, задушевной патриархальности нравов и обычаев» [1].

В конкретных условиях самодержавно-крепостнического общества данное представление было чуждо русской литературе: она не могла быть заражена идеей «естественности» и святости буржуазного правопорядка. Перед ней было зло самодержавно-крепостнической системы; режим порабощения человека не мог быть признан разумным. Поэтому долгом передовой литературы становилась борьба (естественно, по-разному понимаемая) за изменение этого мира.

[1] Мих. Лифшиц. Вопросы искусства и философии. М., ГИХЛ, 1935, с. 294.

7

Проблема изображения мятежных характеров — важнейшая в реализме Пушкина, обусловившая своеобразие его стиля. Но она вовсе не сводится к созданию образов исторически реальных участников мятежей — Пугачева и его товарищей, Кирджали или таких героев, как Сильвио и Дубровский с «сообщниками», «разбойниками».

Пушкин изображал обыкновенных людей, умея «подсмотреть» поэзию их жизни, когда они оказывались способными к героическому. Потому внимание Пушкина было сосредоточено на раскрытии духовного мира того человека, который, попадая в кризисную ситуацию, волей обстоятельств был принужден выбирать между смирением и протестом, покорностью и бунтом. Нет, эти люди не были мятежниками и борцами, но в какие-то моменты они оказывались способными преступать нормы морали и обычаи своей среды, вырываться из железных пут запретов, бросать вызов вековым устоям и обретать хотя бы на время преображавшую их нравственную свободу. Мятежники, восставая против враждебных им обстоятельств, вели борьбу или с обидчиками, или с социальным строем. В этой-то борьбе и происходило нравственное преображение человека. Мятежные же натуры оказывались способными лишь однажды, под влиянием драматически складывавшихся обстоятельств, взбунтоваться, дерзко и смело выступить на защиту своего счастья, а после. . . после продолжать жить по тем самым нормам, против которых они восставали.

Пушкин, по словам Гоголя, знаток и верный оценщик всего великого в человеке, не мог пройти мимо подобных случаев, ибо в эти пусть кратковременные моменты жизни обыкновенных людей и проявлялось их величие, раскрывалась способность быть верными своей природе, обнаруживалась для человека спасительная и реальная возможность отстоять свои права, свое счастье, оградить свою личность от посягательств тех, кто не уважает ее.

Могущество реализма Пушкина проявилось и в том, что он смог угадать и понять важное явление русской жизни — в тех конкретно-исторических условиях чаще всего мятежными натурами оказывались женщины. Русская литература XIX века продолжила начатую им

традицию, освоив его опыт создания мятежных женских характеров. Среди таких характеров Пушкина особое место принадлежит Маше Мироновой. Жизнь бедной капитанской дочки протекала спокойно и воистину безмятежно в глуши России под сенью родительского крова. Неожиданный приезд в Белогорскую крепость Петра Гринева внес в ее бессобытийную жизнь радости и страдания. Молодые люди полюбили друг друга. Но родитель Петруши Гринева разгневался, когда узнал о намерении сына жениться на бесприданнице Маше. Верный своей морали, он с легкостью разрушает счастье любимого сына и не дает благословения. К тому же еще грозит «добраться» до него да «проучить» как мальчишку, несмотря «на офицерский чин».

Как же приняла это известие Маша Миронова? Воспитание в духе покорности дало свои плоды: она смиренно утешает Гринева: «Видно, мне не судьба... Родные ваши не хотят меня в свою семью. Буди во всем воля господня! .. Покоримся воле божией».

Но вот и Гринев, и Мироновы, и Маша оказались втянутыми в круговорот могучих событий крестьянской войны. На долю Маши выпали тягчайшие испытания — казнили родителей, она подверглась преследованиям Швабрина. И вдруг, когда она готова была руки на себя наложить, чтобы сохранить свою честь, пришло неожиданное спасение от мятежника Пугачева. Воистину все смешалось в жизни и представлениях Маши Мироновой.

Воспитание жизнью было благодетельным — поднятые из глубины нравственные резервы духовно обновили Машу. Именно поэтому она оказалась подготовленной к великому единоборству с многочисленными, вольными или невольными, врагами ее счастья. Обстоятельства ввергли ее в новое испытание: Гринева несправедливо осудили, обвинив в измене. Несправедливость чинили высокопоставленные начальники. Несправедливый приговор конфирмовала российская императрица Екатерина II. И все отступились от Гринева — даже родители. Все покорились судьбе. И только капитанская дочка, еще совсем недавно проявлявшая образцовое послушание, взбунтовалась. Она решительно встала не только на защиту своего счастья, но и отважно решилась бороться с несправедливостью. В этой детски непосредственной, но мужественной борьбе и проявились все лучшие черты

характера Маши, ее глубокая человечность, ее духовно богатая личность. Попав в критическую ситуацию, она не захотела покориться ни воле божьей, ни воле высокопоставленных судей. Мятежность и сделала ее прекрасной.

Мятежность выявляет в человеке поэзию. Оттого героини Пушкина всякий раз, когда в той или иной мере, хотя бы на кратчайший срок, вырываются из оков морали своей среды, навстречу самим себе, — предстают перед читателем в поэтическом ореоле торжествующей духовности.

Эта поэзия по-своему озаряет образы Марьи Гавриловны («Метель») и Лизы Муромской («Барышня-крестьянка»). Обе юные, семнадцатилетние девушки пребывают в деревне, на свободе; семейно-дворянское воспитание еще не лишило их индивидуальности. По обычаям времени и среды, они живут ожиданием женихов. Чувства и страсти у них подогреты романтическими книгами.

В судьбах Марьи Гавриловны и Лизы много общего — они влюбляются, и обе попадают в трудное положение — родители против их избранников. Перед каждой возникает ситуация выбора — покориться воле родителей или взбунтоваться против их произвола. Обе избирают «бунт» — Марья Гавриловна отваживается на тайный побег из родительского дома и венчание с любимым. Лиза тайно встречается (прибегнув к маскараду) с молодым Берестовым.

Конечно, поступки юных девушек во многом подсказаны романтическими книгами. Но в основе их поведения все же лежало непосредственное, естественное чувство. Любовь делала их отважными. В дерзких поступках и проявлялась сполна самобытность их характеров, с прелестной наивной верой в возможность, достижимость счастья, которого они так трепетно ждали...

В «Метели» Пушкин показал, каким мимолетным оказалось стремление Марьи Гавриловны к независимости, как поднятый ею «бунт» ничем не завершился, как быстро она подчинилась власти обстоятельств и стала жить по законам родителей и дедов. Повествование в «Барышне-крестьянке» оборвано в момент счастливого разрешения конфликта родителей, разлучавшего влюбленных. Пушкин оставил на догадку читателя последующую судьбу своих героев. Предметом изображения он сделал

именно тот счастливый момент в жизни молодых людей, когда, бунтуя, они оказались способными быть самими собой. Оттого так светла, поэтична (а не идиллична, как обычно пишут!), исполнена очарования эта повесть.

Сложнее и драматичнее сложилась судьба Дуни («Станционный смотритель»). Она тоже совершает побег. Этот поступок сразу поднимает в наших глазах «разумную», неопытную Дуню. Она еще только вступает в жизнь, но уже начинает догадываться, что ее ожидает. И она бунтует не против произвола отца, а против социальных условий, уготовивших ей жалкую судьбу. Бегство из дома было, конечно, обманом родителя, но обман этот так по-детски непосредствен! Она еще не понимает, какой удар наносит отцу своим бегством: ею движет непосредственное чувство. Дуне понравился офицер Минский, и она, рискуя всем своим будущим, бросает вызов условиям среды, опыту жизни, доверяя только себе и своему чувству. Поступок Дуни воистину отважен — вспомним, что говорил Самсон Вырин о тех, кто, как его дочь, убегал из дома: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою».

Поступок Дуни и дерзок, и чреват великой бедой, и одновременно прекрасен. Дуня поверила своей натуре. Она не хочет считаться с социальным запретом — она бедная и незнатная, а он богатый дворянин. Потому Дуня не похожа на карамзинскую бедную Лизу — она бросает вызов тем, кто устанавливает эти запреты, она борется за свое счастье. К отважному и решительному поступку Дуня подготовлена вольной жизнью в доме отца. Никто не докучал ей поучениями, не извращал ее чувств веками созданной моралью покорного подчинения воле божьей. Она жила, руководствуясь умом и сердцем. А была она умна, сметлива, «безо всякой робости». Естественность и чистота чувств Дуни вызывали симпатию к ней у всех, кто встречал ее. Был покорен этим и Минский. В Петербурге, добившись своей цели, Дуня расцветает. Как всегда лаконична, но глубоко содержательна сцена, которую подсматривает Самсон Вырин, обманно проникнув в квартиру дочери. Дуня счастлива! Упоена счастьем, ею самой завоеванным.

«В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресла, как наездница на своем английском седле. Она с нежностию смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы. Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался. «Кто там?» — спросила она, не подымая головы. Он все молчал. Не получая ответа, Дуня подняла голову... и с криком упала на ковер».

Психологизм Пушкина аскетичен. Писатель не раскрывает психологических переживаний, не показывает изнутри борения страстей и мыслей своих героев. Пушкин всегда знакомит нас с результатами душевной бури, которая выплескивается наружу и застывает в жесте, мимике, движении. Счастливая Дуня, увидев отца, падает без сознания — такова сила испытанного ею пронзительного чувства своей вины перед отцом.

Жизнь Дуни предстает в своем не идиллическом, а драматическом облике. Естественное ее стремление к счастью искажается социальными условиями общества. Оно, это общество, в которое она вошла благодаря энергии и борьбе, навязывает ей свою мораль, заставляет быть душевно черствой, жесткой, эгоистичной. Охраняя хрупкое свое счастье, она должна была предать отца, оставить его, одинокого и горюющего. Но чувство вины, испытываемое ею перед отцом, — яркое свидетельство того, что еще жива ее чистая душа, не все чувства извратило в ней общество. Пушкин обвиняет и судит общество, преступно требовавшее как плату за отвоеванное счастье отречение от отца только потому, что он маленький чиновник, бедный человек, не имеющий дворянского звания...

Повесть, посвященная Самсону Вырину, заканчивается сценой новой встречи читателей с Дуней. Она приезжает в родные места. Приехала она, по словам деревенского мальчика, «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами, и с кормилицей, и с черной моською; и как ей сказали, что старый смотритель умер, так она заплакала и сказала детям: „Сидите смирно, а я схожу на кладбище“».

Из коротенького сообщения о приезде мы узнаем поразительно много о жизни Дуни в Петербурге после того случая, когда отец любовался счастливой и прекрасной

дочерью. Становится ясным, что Минский сдержал слово, данное Вырину: «не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово». Она стала матерью троих детей. Она настояла на свидании с отцом. И поехала не одна, а с детьми, чтобы порадовать старика внуками. Нет, не убило общество душу Дуни. Продолжая сражаться за счастье, теперь уже своей семьи, она не отреклась от отца и, невзирая на запрет среды, вынашивала мысль о свидании с ним. Так глубоко содержателен пушкинский лаконизм.

Свидание оказалось печальным и последним. Дуня пришла на могилу, «легла здесь и лежала долго». И опять психологизм Пушкина (такой непривычный нам после Достоевского, Толстого и Чехова) оказался способным, несмотря на свой аскетизм, передать во всей сложности душевную жизнь Дуни, открыть нам глубоко страдающую женщину. Здесь, на маленьком деревенском кладбище, по русскому обычаю, по-бабьи, она упала на дорогую могилу и винилась перед отцом за свое счастье.

Страдания Дуни были проявлением ее глубокой человечности, прошедшей через горькие испытания. Вина Дуни — невольная, она ей навязана новыми условиями ее существования. И все же ее судьба свидетельствовала, что человек может и в угнетающих его обстоятельствах, хотя и с поражениями — горькими и тяжелыми, — сражаться за свое счастье. Мятежность Дуни и явилась залогом сохранения ее личности, ее человечности, ее счастья любви и материнства.

Мятежные натуры помогали Пушкину обнаружить в обыкновенном течении жизни, в обыкновенных людях спасительную искру, которая, разгораясь, поднимала человека к иной жизни, очищенной от повседневных унижений, к исповеданию гуманных норм человеческого общежития, способствовала его нравственному обновлению. В этом и состоял пафос реализма Пушкина — внушать человеку веру в себя, в свою природу, в свою возможность быть человеком и жить достойно.

В этой связи я хочу напомнить мудрые, но до сих пор не оцененные слова сатирика Щедрина о коренном свойстве человеческой натуры и высоком долге искусства. «Это свойство расцветать и ободряться под лучами солнца, как бы ни были они слабы, доказывает, что для всех вообще людей свет представляет нечто желанное. Надо

поддерживать в них эту инстинктивную жажду света, надо напоминать, что жизнь есть радование, а не бессрочное страдание, от которого может спасти лишь смерть. Не смерть должна разрешить узы, а восстановленный человеческий образ, просветленный и очищенный от тех посрамлений, которые наслоили на нем века подъяремной неволи. Истина эта так естественно вытекает из всех определений человеческого существа, что нельзя допускать даже минутного сомнения относительно ее грядущего торжества. . .»[1]

Пушкинский реализм напоминал постоянно, что «жизнь есть радование, а не бессрочное страдание», способствовал очищению человека от унижений. Тем самым Пушкин бесконечно обогащал русский критический реализм XIX века. Под пушкинским знаменем развивалось реалистическое творчество Гоголя, Лермонтова и Тургенева. Вот почему 1830-е годы в русской литературе были подлинно пушкинскими.

Своеобразие зрелых произведений Пушкина, созданных им характеров, его отношение к изображаемому миру, общая светлая, оптимистическая тональность повествования не могли не обращать на себя внимания в пору торжества гоголевского направления, мощного расцвета критического реализма с его беспощадными обличениями всех общественных и социальных язв России. Это своеобразие и определил Добролюбов в статье «Александр Сергеевич Пушкин». Пушкин, писал он, «присмотрелся к русской природе и жизни и нашел, что в них есть много истинно хорошего и поэтического. Очарованный сам этим открытием, он принялся за изображение действительности»[2].

Реализм Пушкина передал очарование русской жизнью. И это «было открытие действительности», Пушкин «умел постигнуть истинные потребности и истинный характер народного быта». Данная особенность пушкин-

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XVI. М., «Художественная литература», 1937, с. 226.

[2] Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 1. М., ГИХЛ, 1934, с. 114—115. К сожалению, формула Добролюбова об «очаровании» как важнейшей особенности творчества Пушкина имела и вторую часть, в которой отразились заблуждения того времени: «. . .*Очарование* нашим бедным миром так сильно у Пушкина, что он так мало смущается его несовершенствами». Несправедливость подобного заключения очевидна и не нуждается в опровержении.

ского творчества, по Добролюбову, была исторически обусловлена, она явилась важным моментом развития самобытной русской реалистической литературы в ее борьбе с романтизмом. «И в этом-то заключается великое значение поэзии Пушкина: она обратила мысль народа на те предметы, которые именно должны занимать его, и отвлекала от всего туманного, призрачного, болезненно-мечтательного, в чем прежде поэты находили идеал красоты и всякого совершенства».

Итак — «очарование», захватившее Пушкина, привело не к идеализации, но к «открытию действительности», к постановке перед народом тех вопросов, которые и должны были занимать его. Подобный вывод критика помогает многое объяснить в реалистическом творчестве Пушкина.

Исторической заслугой Пушкина-реалиста и было открытие прежде всего мира русской жизни. История и современность, быт и бытие нации (события Смутного времени и войны со шведами, когда громами Полтавской битвы Россия возвестила о своем всемирно-историческом существовании, восстание Пугачева и великий подвиг народа в Отечественной войне), русская государственность, русские самодержцы и образы маленьких чиновников и ремесленников, дворянство и крепостное крестьянство, жизнь разных сословий в громадной империи, русская природа и русские характеры, исторические и социальные противоречия общества, страшная забитость народа и его ожесточенность в борьбе против своих угнетателей, проповедь господствующим сословием морали смирения и покорности и нарастающие мятежность и отпор насилию, — все это было увидено и запечатлено Пушкиным.

Россия, родина Пушкина, была не просто им изображена, но именно *открыта* и представлена со всеми ее бедами, несчастьями и страданиями людей и во всем ее величии, могуществе и красоте. Пушкин решительно вскрывал несовершенства русской жизни, осуждал режим рабства, насилия и бесправия, и в то же время, любя родину, свой народ, глубоко веря в человека и в будущее России, он умел находить и показывать прекрасное в жизни, очаровывать своего читателя. Главным источником этого очарования и была постоянно открываемая Пушкиным поэзия жизни, поэзия природы, поэзия человека прежде всего.

Но ядром громадного мира русской жизни была жизнь народная. В этой связи исследователи обычно отмечают демократизацию героев у Пушкина (создание образов *«представителей* различных классов и сословий»), появление в его творчестве крестьянской темы, начиная с 1830 года («История села Горюхина», «Румяный критик мой. . .») и кончая 1836 годом («Капитанская дочка»), изучение фольклора, «сближение с творчеством самого народа» (сказки, «Русалка» и др.).

Но дело не в тематическом разнообразии творчества Пушкина, не в мастерстве создания бытовых сцен и жанровых характеров и даже не в устойчивом интересе к жизни русского крестьянства. Пушкин изображал настоящее и прошлое народа, прозу и поэзию его жизни, его национальную и социальную активность, раскрывал «тайну национальности» и самосознания демократических масс. *Объектом художественного исследования Пушкина стала историческая и социальная судьба народа.*

Более того — принципиально изменилось пушкинское понимание народа и его жизни, его роли в истории родины и человечества и, наконец, отношение писателя к народу. Эту новизну, это новое качество искусства Пушкина начинали угадывать современники. В «Обозрении русской словесности за 1829 год» И. Киреевский, приступая к оценке и объяснению Пушкина, писал: «Как мысль зовет звук, так народ ищет поэта. Ему необходим наперсник, который бы сердцем отгадывал его внутреннюю жизнь, а в восторженных песнях вел дневник развитию господствующего направления. Поэт для настоящего, что историк для прошедшего: проводник народного самопознания» [1].

Через шесть лет, когда появились в печати новые произведения Пушкина, его ученик и последователь Гоголь первым увидел, понял и выразил своеобразие художественного мышления Пушкина, его художественной системы. Пушкин, писал он, «при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом

[1] И. В. Киреевский. Полн. собр. соч., т. I. М., 1861, с. 23.

духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа. . .»[1]

Эстетическая формула Гоголя раскрывала существо реализма и народности Пушкина, как они сложились в 1830-е годы. Понятие «народ» приобрело точный социальный смысл — демократическая масса. Еще в 1828 году, в стихотворении «Чернь» («Поэт и толпа») могли появляться такие выражения — «Кругом народ непосвященный», «Молчи, бессмысленный народ, Поденщик, раб нужды, забот!» «Народ» этого стихотворения никакого отношения к основной части нации не имеет. В 1830-е годы мы такого словоупотребления не встретим. Более того, чтобы уточнить свою мысль, Пушкин будет употреблять почти постоянно такие выражения: «простой народ», «черный народ».

Пушкин отчетливо видел раскол нации на два враждебных друг другу мира. В «Истории Пугачева» это было показано особенно обнаженно. «Весь черный народ был за Пугачева». «Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противуположны». Вывод примечательный, свидетельствующий о глубине социального подхода Пушкина к народному восстанию.

Художественное исследование с позиций социального реализма позволило в «Капитанской дочке» запечатлеть не только социальную и политическую борьбу двух враждебных лагерей, но и глубокое их расхождение по коренным нравственным вопросам. То же противопоставление двух миров дано в блистательном стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу. . .» Образы двух кладбищ — столичного и деревенского — позволили поэту не только изобразить существование двух враждебных миров, двух типов культуры, но и откровенно выразить свою позицию.

Лживость, лицемерие общества чиновников и купцов увековечены ими даже на кладбище. Оглядывая «Решетки, столбики, нарядные гробницы, Под коими гниют все мертвецы столицы», читая «надписи и в прозе

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 51.

и в стихах О добродетелях, о службе и чинах», поэт не может сдержать свое презрение к этой фальшивой и призрачной жизни. У него рождается желание — «плюнуть да бежать».

Переход к деревенскому кладбищу демонстративен — Пушкин открыто заявляет, на чьей стороне он, что «любо» ему:

Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.
Там неукрашенным могилам есть простор;
К ним ночью темною не лезет бледный вор;
Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
Проходит селянин с молитвой и со вздохом;
На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...

В последнее время из анализа этого и некоторых других стихотворений 1836 года, а также «Капитанской дочки» стали делать выводы, что в конце своей жизни Пушкин пришел к утверждению идеала «истинной человечности», которая противостоит бесчеловечной власти и «мишурным ценностям» социального порядка, построенного на лжи. Идеал «истинной человечности» при этом рассматривается отвлеченно, в отрыве от художественного метода Пушкина, от его социального реализма и историзма. Это и позволяет представить Пушкина как создателя утопии. «В том, что Пушкин увидел выход не в поисках новой политической формы организации общества, а в переходе *от самого принципа политической структуры к общежитию человеческой справедливости*, нельзя не видеть черт социального утопизма» [1].

Трудно согласиться с подобным заключением, поскольку оно не извлекается и не может быть извлечено из пушкинских произведений. Заключение это — еще один пример применения к Пушкину «готовых идей». Поэтические произведения Пушкина свидетельствуют о другом.

---

[1] «Ученые записки Тартуского университета», вып. 119. 1962, с. 31—32.

19 октября 1836 года в письме Чаадаеву Пушкин писал: «...Многое в вашем послании глубоко верно. Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь — грустная вещь». (В черновике более энергично: «наше современное общество столь же презренно, сколь глупо...» — *Г. М.*) «Что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью и истиной, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние».

Пушкин последователен и тверд в своих убеждениях — мысли, высказанные в письме Чаадаеву, органически близки тому, что нашло свое выражение в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...»: «современное общество» — чиновники и купцы, служилое и поместное дворянство — бесчеловечно. И эта бесчеловечность порождена социальными обстоятельствами жизни, паразитизмом, жаждой наживы, чинов, карьеры, денег. В этой борьбе за благополучие люди ожесточаются, ими начинают двигать денежный расчет, эгоизм, корысть — оттого и господствуют в обществе равнодушие к долгу, справедливости, к истине, циничное презрение к достоинству человека, к мысли, к личности.

Человечность не дар божий, но результат исторического развития, она завоевывалась, за нее сражались и умирали. Человечность — это и верность человека своей природе, которая определяет величие человека. Но это величие должно постоянно отстаивать от враждебных человечности и человеку социальных условий.

Уже в Болдине, написав сказку о Балде, Пушкин в образах крестьянина Балды и попа противопоставил два мира, вскрыл тайну народного характера, определившую его нравственное здорове, — его веселость, лукавство, ум, его человечность, трудолюбие. Балда работает много, умело, весело, бескорыстно. «Живет Балда в поповом доме, Спит себе на соломе, Ест за четверых, Работает за семерых; Дó светла всё у него пляшет, Лошадь запряжет, полосу вспашет, Печь затопит, всё заготовит, закупит, Яичко испечет да сам и облупит» и т. д.

В «Сказке о рыбаке и рыбке» (1833) с народным простодушием и наглядностью показано, откуда идет угроза цельному нравственному миру народной жизни. Чем выше поднимается по социальной лестнице старуха,

тем сильнее ее охватывают жадность, корысть, жажда власти и господства над другими людьми, тем интенсивнее утрачивает она свою былую человечность. Старый же рыбак сохранил свою человечность: «Он рыбачил тридцать лет и три года», и эта трудовая жизнь сделала его добрым, милостивым. Когда произошло чудо и поймал старик золотую рыбку, а она, заговорив человеческим голосом, попросила отпустить ее за дорогой выкуп, «Отпустил он рыбку золотую И сказал ей ласковое слово: „Бог с тобою, золотая рыбка! Твоего мне откупа не надо; Ступай себе в синее море, Гуляй там себе на просторе“».

Вера в народную Россию, как уже говорилось выше, определила творчество Пушкина уже в 1830 году. Развитие реализма и народности шло об руку с демократизацией идеалов. Вот почему обретала новый смысл и новое содержание давняя и важная для Пушкина тема поэта. Оставаясь верным этой теме, он теперь начинал решать ее с новых позиций. В известных стихах о поэте конца 1820-х годов Пушкин отстаивал независимость от посягательств светской черни, выступал героическим одиночкой. «Ты царь — живи один», гордо твердил себе Пушкин, и в этом отчетливо проявлял себя не до конца изжитый романтизм.

Социальный реализм и историзм 1830-х годов превращали веру Пушкина в народную Россию в знание ее, в понимание великой роли народа в судьбах страны. В поэте росла уверенность в будущем торжестве свободы, справедливости, истины, человечности. Это знание и вносило коренное изменение в трактовку темы поэта. Характерно, что начатое в 1831 году изучение истории французской революции подсказало замысел драматического произведения, к осуществлению которого Пушкин приступил в 1835 году — «Сцены из рыцарских времен» (название принадлежит издателям Пушкина). Одним из действующих лиц явился поэт Франц, который под влиянием событий становится во главе восставшего народа. Поэт и народ — так теперь стояла перед Пушкиным тема поэта.

Она решалась многообразно. Пушкин говорил от имени народа. Клеветникам России отвечает не одинокий поэт, вдохновленный патриотическим чувством, но поэт, почувствовавший свою кровную связь с народом.

Прочтя эти стихи, Чаадаев написал Пушкину: «Вот вы наконец и национальный поэт; вы наконец угадали свое призвание» [1].

Иль нам с Европой спорить ново?
Иль русский от побед отвык?
Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды,
От финских хладных скал до пламенной Колхиды,
От потрясенного Кремля
До стен недвижного Китая,
Стальной щетиною сверкая,
Не встанет русская земля?..

История свидетельствовала, что судьбы родины обусловлены активностью народа. Его бытие осуществляется в деянии — историческом, социальном, культурном, — которое красноречиво говорило об имманентной его способности к творчеству. Это творчество проявлялось в патриотизме и в собственном художественном познании жизни, в мятежах и восстаниях против своих угнетателей и в выработке гуманистических идеалов. Пушкин все полнее сердцем отгадывал внутреннюю жизнь народа, все ближе принимал его идеалы, стремясь изображать и определять явления русского и иноземного мира, глядя на них, по словам Гоголя, глазами народа. Эта особенность художественного метода Пушкина проявлялась в характерах и образах, в стиле и торжествовавшей истине. Гениальным обобщением и решением темы поэта именно с этих позиций глубокой народности является стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

История истолкования этого стихотворения имеет не только долгую, но и печальную историю. Академик М. П. Алексеев написал целую книгу «Стихотворение Пушкина „Я памятник себе воздвиг...“», большая часть которой посвящена истории изучения этого стихотворения и объяснению причин появления парадоксальных, противоречивых, фальшивых и вульгарных его истолкований.

Но история его истолкования еще не завершена. И в наши дни не утихают споры. Несколько лет назад ему была посвящена интересная и глубокая статья В. Непомнящего — «Двадцать строк» [2]. Она важна и опровержением вульгарных методологических постулатов, и содер-

---

[1] См.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. 14, с. 228, 439.
[2] «Вопросы литературы», 1965, № 4.

жательным анализом двадцати пушкинских строк, и раскрытием внутреннего единства всех пяти строф стихотворения, его цельности.

Не собираясь анализировать стихотворение, я хочу только обратить внимание на некоторые его особенности, подчеркнуть то, что, с моей точки зрения, важно для понимания характера именно пушкинской народности.

В последнее время наметилась тенденция рассматривать «Памятник» как прощание с жизнью и творчеством, в его стихах видят предсмертную тоску и безысходную скорбь поэта накануне гибели. Думается, другие побуждения обусловили написание этого стихотворения.

Литературная традиция предопределяла характер стихотворения именно как подведение итогов творческого пути. И Пушкин в этом был верен традиции. Написание «Памятника» диктовалось и сложившимися трагическими обстоятельствами жизни поэта последних лет, его борьбой за свободу и независимость творчества, начатую после прихода к власти Николая. Эта борьба прошла через разные этапы. Теперь наступила пора защищать себя, свое дело, поэзию вообще с позиций созданной им, Пушкиным, эстетической системы.

Пушкин — человек тридцатых годов XIX столетия — был беззащитен перед лицом всесильной власти «державца полумира». Пушкина так же, как и всех его современников — братьев по духу и судьбе, преследовал царизм. Могущество обожествленного деспотизма рождало заблуждение, что нет такой силы, которая бы могла ему противостоять. Но такая сила в действительности была. Ее имя — народ. Еще не пробил его час, и, может быть, долго будет он «безмолвствовать». Но не безмолвствует поэт — выразитель его чаяний и надежд. Он незримыми нитями связан с народом, и эта связь питает его животворящей силой.

В первой же строфе памятнику самовластия Пушкин противопоставляет свой памятник. «Александрийский столп» — величественный, но временный знак господства человека над себе подобными. Памятник Пушкина, который «вознесся выше... главою непокорной Александрийского столпа», — иной. Этим памятником была «непокорная», вольнолюбивая, мятежная, исполненная любви к человеку поэзия. «Памятник» Пушкина — подвиг

поэта, запечатлевший всю красоту его личности. Но это и событие общественной жизни. Впервые с такой художественной силой была раскрыта освободительная миссия поэзии.

Во второй строфе, говоря (сознательно в традиционной форме) о бессмертии своего творчества, Пушкин подчеркивает его всемирность. Отсюда эти стихи: «И славен буду я, доколь в подлунном мире Жив будет хоть один пиит». Подлунный мир — это человечество. Пока будет существовать истинная поэзия, та поэзия, которая только и нужна людям и которую Пушкин защищал всей своей жизнью, — не умрет и будет жить поэзия Пушкина.

Подводя итоги своей деятельности и своей борьбы за независимость, Пушкин как бы продолжал то, что еще начинал в юности, когда провозглашал:

На лире скромной, благородной
Земных богов я не хвалил
И силе в гордости свободной
Кадилом лести не кадил.
Свободу лишь учася славить,
Стихами жертвуя лишь ей,
Я не рожден царей забавить
Стыдливой музою моей.

Уже тогда, в юности, Пушкин догадывался, что сила смело высказываемых свободолюбивых идей определяется тем, что «неподкупный голос» его «был эхо русского народа».

Прошедшие годы придали юношеским упованиям новое глубокое содержание. Теперь Пушкин твердо знал, что он в своем творчестве выражает самосознание народа. Отсюда третья строфа «Памятника». Она же подготавливала четвертую, так различно и противоречиво комментируемую пушкинистами:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я
Свободу
И милость к падшим призывал.

Несомненно, прав В. Непомнящий — это не перечисление заслуг поэта, за которые «должен» его чтить народ. Идея награды, «венца» чужда Пушкину вообще, она была отвергнута и в пятой, последней строфе. Верно,

что «четвертая строфа — не «список благодеяний», а гуманистическое кредо Пушкина». Но, как представляется мне, не только это запечатлено в стихах четвертой строфы.

Здесь раскрыты идеалы жизни, выработанные народом, — свобода, добрые чувства, милосердие. В самом деле — первый стих строфы: «И долго буду тем любезен я народу» — категорически и отчетливо утверждал важнейшую для Пушкина мысль, что он будет «любезен», дорог, близок народу тем, что он, *народ*, найдет в творчестве Пушкина запечатленными *свои идеалы*. Именно это, в первую очередь, подчеркивает поэт: буду любезен народу тем, «Что чувства добрые я лирой пробуждал».

Народ в своем художественном творчестве утверждал капитальнейший нравственный закон: «В добре жить хорошо», «Делать добро спеши», «Доброе дело и в воде не тонет», «Добро на век», «Лихо помнится, а добро век не забудется», «Доброму добрая память», «Добрый скорее дело сделает, чем сердитый» и т. д. В манифестах Пугачева, которые так высоко ценил Пушкин, запечатлен один из титулов народного царя — «доброжелатель».

«Что в мой жестокий век восславил я свободу». Воля, свобода — заветные слова русского народа, выражающие его мечту, его идеал жизни, его надежды, слова, поднимавшие человека на борьбу с поработителями. В своих песнях, пословицах, сказках народ воспел вольность, вольницу, свободных, независимых людей. Изучая историю Пугачева, Пушкин понял, что знаменитые манифесты потому и обладали огромной притягательной силой, что они обещали народу, и прежде всего крепостным крестьянам, вольность, долгожданную свободу. Из указа в указ повторялись сокровенные и заветные слова: «Жалуем сим указом... находившихся прежде в крестьянстве и в подданстве помещиков... вольностию и свободою».

В годы восстания Пугачева слова «вольность» и «свобода» были лозунгами борьбы. Слово «вольность», опаленное пожаром восстания, и ввел в литературу Радищев, написав оду «Вольность». В 1817 году свою оду «Вольность» создал Пушкин. Вот почему третий стих первоначально выглядел иначе: «Что вслед Радищеву восславил я свободу». Тем самым подчеркивался глубоко инди-

видуальный, собственно биографический момент. Когда созрел окончательный замысел стихотворения, Пушкин заменил этот стих другим — «Что в мой жестокий век восславил я свободу», акцентируя внимание прежде всего на объективном факте, на том, что «любезно» народу. По той же причине второй стих, сначала подчеркивавший в духе традиции индивидуальную заслугу поэта — «Что звуки новые для песен я обрел», был снят и заменен иным — «Что чувства добрые я лирой пробуждал».

«И милость к падшим призывал». Трудно согласиться с традиционным толкованием этого стиха, будто бы слова эти «имеют в виду попытки смягчить участь декабристов». Прав В. Непомнящий, утверждавший, что недопустимо воспринимать этот стих «в таком исторически ограниченном смысле». Хотя, видимо, поэт подразумевал и свои выступления в защиту декабристов. По мнению исследователя, слова эти имеют буквальный смысл: Пушкин «призывал смотреть на людей без злобы, на падших — с милосердием, на несчастных — с состраданием. Призывал видеть жизнь такою, как она есть. Призывал к человечности». Безусловно, стих этот ярко передает гуманистический характер творчества Пушкина, особенность его реализма. Но опять же подчеркну прежде всего то, что было определено общей концепцией стихотворения и выражено словом-доминантой, — указать на то, что «любезно», дорого, близко и нужно народу.

Милость, милосердие — эти понятия важнейшие в нравственном кодексе народа. «Не налагай гнева, наложи милость», «Милость над грехом — что вода над огнем», «Милость подпора правосудию». В высшей степени знаменательно употребление этого слова в манифестах Пугачева, так хорошо известных Пушкину. Пугачев постоянно подчеркивал, что цель его власти — творить «милости всякому человеку», что он «народу чинит милосердие».

Свобода, добро, милосердие — основы нравственного кодекса народа и программные положения пушкинского гуманизма. Единство народных и пушкинских идеалов в их человечности. Человечность присуща истинному искусству. Но человечность социально обусловлена. «Современному обществу», о котором с презрением писал Пушкин Чаадаеву, которое изобразил в «Повестях Белкина», «Дубровском», «Пиковой даме» и во многих сти-

хотворениях, была чужда человечность, враждебны идеалы гуманности.

Стихотворение «Я памятник себе воздвиг. . .» подводило итог творчества, выражало неповторимо пушкинскую позицию в искусстве. Пушкин верил, что только будучи послушным «веленью божьему», только защитив право искусства своими, ему лишь присущими средствами служить человечеству, он окажется способным создать поэзию, «любезную народу». В этом единстве и запечатлелась народность Пушкина, достигнутый им качественно новый рубеж, который был определен Гоголем как способность смотреть на явления жизни глазами народа.



ПОЭМА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

1

История публикации и истолкования поэмы «Медный всадник» исполнена драматизма.

Поэма писалась в Болдине с 6 по 31 октября 1833 года. По возвращении в Петербург 6 декабря Пушкин передал ее на цензорское прочтение Николаю I. Она была возвращена с пометами царя — все слова или стихи, которые он считал неуместными и недопустимыми для опубликования, были подчеркнуты, отмечены или сопровождены вопросительным знаком либо знаком NB [1]. Высочайшее неудовольствие прежде всего вызвала сцена бунта Евгения и характеристика второго лика Петра — «кумир», «горделивый истукан», «строитель чудотворный», «волей роковой», «Россию поднял на дыбы» и т. д.

Желая напечатать поэму, Пушкин попробовал в 1836 году внести кое-какие поправки, чтобы сохранить главное. Стих «О мощный властелин судьбы» заменил — «О мощный баловень судьбы». Всю сцену бунта пришлось переписать. Вот что вышло:

Кругом скалы с тоскою дикой
Безумец бедный обошел
И надпись яркую прочел,
И сердце скорбию великой
Стеснилось в нем. Его чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом...
И дрогнул он — и мрачен стал
П⟨е⟩ред недвижным великаном
И перст с угрозою подъяв

---

[1] См. ст. Т. Зенгер (Цявловской) «Николай I — редактор Пушкина». В кн.: «Литературное наследство», т. 16—18. М., 1934.

Шепнул, волнуем мыслью черной
«Добро, строитель чудотворный!
Ужо тебе...» Но вдруг стремглав...

Замечания самодержавного цензора были императивны. Поэтому из сцены бунта пришлось убрать второй лик Петра (если «кумир» был заменен «седоком», то вместо «горделивого истукана» появился «недвижный великан»). Это резко меняло смысл сцены — ведь Евгений испытывал ненависть к Петру-деспоту! Пытаясь снять эти неугодные Николаю черты второго лика Петра, Пушкин оказался вынужденным отказаться от изображения зарождения ненависти — Евгений не мог ненавидеть «великана». Сцена приобретала противоположный намерению смысл: раньше ненависть к самодержцу порождала особое духовное состояние героя, состояние отваги («по сердцу пламень пробежал»), отваги человека, который безумно восставал на «державца полумира». Теперь вместо ненависти и мести — тоска и скорбь («с тоскою дикой», «И сердце скорбию великой...»). Но сам бунт, хотя и не мотивированный и ослабленный, Пушкин все же сохранил. Убрать его совсем он не мог — без него решительно менялся смысл поэмы. Но требовали-то как раз убрать сцену бунта. Поэтому Пушкин прекратил исправления — спасти поэму было нельзя.

Но именно без бунта, в грубо искаженном виде, и был напечатан «Медный всадник» после смерти поэта. То, чего не захотел и не смог сделать Пушкин — учесть все замечания Николая I, — выполнил Жуковский. Сделал он это потому, что хотел познакомить читающую публику с поэтическим шедевром Пушкина. Готовя поэму к печати, Жуковский частично использовал поправки Пушкина, сделанные под давлением цензуры, и не только убрал бунт, но еще и кое-что вписал. И вот в каком виде появилась эта сцена в пятом томе «Современника» за 1837 год:

...И прямо в темной вышине,
Над огражденною скалою
Гигант с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.
Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,

Бунтуя злобно вкруг него,
И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке с медной головой
И с распростертою рукой,
Как будто градом любовался.

Безумец бедный обошел
Кругом скалы с тоскою дикой,
И надпись яркую прочел,
И сердце скорбию великой
Стеснилось в нем. Его чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом...
По членам холод пробежал,
И вздрогнул он — и мрачен стал
Пред дивным русским великаном.
И перст свой на него подняв,
Задумался. Но вдруг стремглав
Бежать пустился...

Жуковский не только полностью освободил поэму от второго лика Петра, но своими поправками возвеличил его! У Пушкина в петербургской повести «кумир» все время преследует Евгения. Теперь его «сопровождает» «гигант на бронзовом коне», этот гигант «любуется градом», им созданным. Перед встречей Евгения с Медным всадником шло описание Петра, «чьей волей роковой Под морем город основался», кто «ужасен» «в окрестной мгле», кто «Россию поднял на дыбы», — все это Жуковский убрал.

Как же стала выглядеть поэма без сцены бунта, каким предстал Евгений? «Безумцем» в прямом смысле слова: жалкий, томимый тоской и скорбью человек обходил памятник, останавливался «перед дивным русским великаном», зачем-то поднимал перст, а затем в страхе бежал прочь... Так тонко был реализован замысел: Евгений назван Пушкиным «безумцем», значит, и следовало его действия и поступки изобразить как действия и поступки сумасшедшего.

Только в 1857 году П. В. Анненков смог напечатать полный текст «Медного всадника» в седьмом, дополнительном томе сочинений Пушкина. Правда, и здесь сохранились некоторые цензурные вмешательства. Подлинный текст поэмы, освобожденный от всех цензурных и редакторских искажений (за исключением одного, исправ-

ленного Б. В. Томашевским в 1924 году в однотомном издании сочинений Пушкина), был опубликован только в 1919 году в серии «Народная библиотека».

Появление в печати искаженного текста поэмы «Медный всадник» предопределило ее ошибочное истолкование. Способствовала этому и долгое время остававшаяся неясной связь «Медного всадника» с замыслом другой поэмы — «Езерский». Именно потому, замечает современный исследователь, «что текст «Медного всадника» долгое время был известен в искаженном цензурными поправками виде, а восстановление его, по цензурным же условиям, сопровождалось разного рода недомолвками, отчасти из-за смешения его замысла с замыслом «Езерского», отчасти благодаря собственным усилиям некоторых исследователей, за «Медным всадником» прочно установилась репутация загадочного произведения. Изучение поэмы нередко сводилось к разгадке ее «скрытого смысла», и отгадки предлагались самые различные, в том числе и прямо противоположные» [1].

Поскольку рассмотрение «Медного всадника» как «загадочного» произведения, как своеобразного ребуса не редкость до сегодняшнего дня, следует хотя бы вкратце остановиться на основных этапах изучения поэмы [2]. Не надо забывать, что спор о «Медном всаднике» всегда был спором о понимании гуманизма Пушкина.

2

Первый серьезный критический отзыв о «Медном всаднике» принадлежал Белинскому — поэме была посвящена часть последней, одиннадцатой статьи из цикла статей о Пушкине («Отечественные записки», 1846). Этот отзыв, на многие годы определив-

---

[1] О. С. Соловьева. «Езерский» и «Медный всадник». — В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. III, М.—Л., АН СССР, 1960, с. 269. Там же рассказано об истории изучения и публикации текста «Медного всадника».

[2] Очерк такого изучения см. в кн.: «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». М.—Л., «Наука», 1966, с. 398—406. Тот период в истолковании поэмы, когда выводы ученых подчинены были пропаганде «государственной» концепции в ущерб гуманистической, определен здесь без надлежащей точности.

ший истолкование поэмы, был сделан критиком на основании грубо искаженного текста.

Эстетическое чутье Белинского позволило ему сразу понять нелепость, неоправданность, с художественной точки зрения, поведения даже «помешанного» Евгения перед памятником. Потому, приступая к анализу, он поделился с читателем своей тревогой, тем, что его смущало: «„Медный всадник“ многим кажется каким-то странным произведением, потому что тема его, по-видимому, выражена не вполне. По крайней мере страх, с каким побежал помешанный Евгений от конной статуи Петра, нельзя объяснить ничем другим, кроме того, что пропущены слова его к монументу»; «Условьтесь в том, что в напечатанной поэме недостает слов, обращенных Евгением к монументу, — и вам сделается ясна идея поэмы, без того смутная и неопределенная».

Позиция критика, как видим, совершенно ясна: вся идея поэмы — в словах Евгения, обращенных к Петру. Отсутствие их делает невозможным раскрытие подлинного смысла поэмы в соответствии с авторским замыслом. Но критик вынужден был оценивать текст, подготовленный Жуковским. Так родился его вывод: «поэма — апофеоза Петра Великого», поэт изобразил «торжество общего над частным», Пушкин оправдывает Петра — «бронзового гиганта», который «не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства» [1]. Еще раз подчеркиваю — этот вывод, сыгравший решающую роль в дальнейшем истолковании поэмы, был сделан на основании искаженного текста, из которого исключен бунт Евгения, снят второй лик Петра и возвеличен образ преобразователя.

Новый этап в изучении «Медного всадника» связан с выступлением Валерия Брюсова в 1909 году. Опираясь не только на уже опубликованный П. В. Анненковым текст поэмы, но и на собственное изучение рукописи, Брюсов впервые раскрыл действительный смысл пушкинского произведения. Статья Брюсова отличается глубиной содержания и мастерством анализа, сделанного с позиций не только ученого, но и поэта. Рассмотрение поэмы в ее действительной идейно-философской сложности поз-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., АН СССР, 1955, с. 542, 547.

волило поэту-исследователю не только определить ее воистину трагедийное начало, но и в полный голос сказать о гуманизме Пушкина, манифестом которого и был «Медный всадник».

Исторически-конкретно исследуя пушкинское отношение к Петру в различных произведениях (в том числе и в «Медном всаднике»), Брюсов доказывает *двойственный* характер восприятия Пушкиным царя-преобразователя: гениальный русский деятель, «работник на троне», «мощный властелин судьбы» и «самовластный помещик», деспот, «презиравший человечество, может быть, более, чем Наполеон». Два лика Петра в поэме — это было открытие исследователя, сделанное на основе понимания реализма и историзма Пушкина.

В. Брюсов показывает и эволюцию образа Евгения, эволюцию, определенную тем неизбежным конфликтом, который возникает у Евгения с Медным всадником (с медной статуей, заместившей человека и великую личность Петра). Евгений — «малый и ничтожный» чиновник, «чьи мечты не шли дальше скромного пожелания: «местечко выпрошу», внезапно почувствовал себя равным Медному всаднику, нашел в себе силы и смелость грозить „державцу полумира“». Чудесное превращение Евгения определено именно его бунтом. В мятеже и выросла сильная личность. Бунтуя, Евгений выступает как «соперник «грозного царя», о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре» («*чело* к решетке *хладной* прилегло», «по *сердцу пламень* пробежал»).

В своем анализе В. Брюсов чужд прямолинейности. Он рассматривает бунт и с другой стороны. Что значит угроза Евгения «Ужо тебе»? «Значит ли это, что «малые», «ничтожные» сумеют «ужо» отомстить за свое порабощение, унижение «героем»? Или что безгласная, безвольная Россия подымет «ужо» руку на своих властителей, тяжко заставляющих испытывать свою роковую волю? Ответа нет, и самой неопределенностью своих выражений Пушкин как бы говорит, что точный смысл упрека неважен».

Прослеживая эволюцию политических взглядов Пушкина, его понимания свободы, В. Брюсов приходит к основательно аргументированному выводу, подкрепленному анализом «Медного всадника». Этот вывод В. Брюсов излагает как бы от имени Пушкина: «Да, я не верю

больше в борьбу с деспотизмом силами стихийного мятежа: я вижу всю его бесплодность. Но я не изменил высоким идеалам свободы. Я по-прежнему уверен, что не вечен «кумир с медною главою», как ни ужасен он в окрестной мгле, как ни вознесен он «в неколебимой вышине». Свобода возникнет в глубинах человеческого духа, и «огражденная скала» должна будет опустеть» [1].

Гуманистическая концепция «Медного всадника», предложенная В. Брюсовым, получила признание многих исследователей, была взята на вооружение советским литературоведением. В работах советских ученых, выходивших до 1937 года включительно (в этом году широко отмечалось столетие со дня смерти поэта), мы встречаем ссылки на В. Брюсова, цитаты из его статьи о «Медном всаднике», развитие выдвинутых им положений, использование результатов его блестящего стилистического анализа поэмы. В последний раз гуманистическая концепция Брюсова получила признание в биографической монографии Н. Л. Бродского «Пушкин» и в биографическом очерке Б. В. Томашевского, приложенном к однотомнику сочинений Пушкина. Наиболее интересной и глубокой была статья А. Македонова «Гуманизм Пушкина», напечатанная в первом номере журнала «Литературный критик» за 1937 год. Опираясь на материал всего творчества Пушкина, в том числе и на поэму «Медный всадник», А. Македонов раскрывает с подлинно исторических позиций существо и особенность пушкинского гуманизма. «Бунт Евгения против Медного всадника «безумен», но пользуется глубокой симпатией Пушкина. В самом «смиренном» Пушкин поэтизирует мятежное, хотя оно и «безумно» и жалко, робко, бессильно». «Настоящий низовой человек, как бы он ни был «мал», не может в той или иной степени *не бунтовать в защиту своего человеческого достоинства, не противопоставлять* его Медному всаднику! Кроме законов судьбы есть еще закон человечности, который так же общ и необходим по-своему, как «судьба». Симпатии Пушкина на стороне „человечности“» [2].

---

[1] Валерий Брюсов. Мой Пушкин. М.—Л., ГИЗ, 1929, с. 79—80, 82.

[2] «Литературный критик», 1937, № 1, с. 87.

После юбилея наступила новая пора в изучении пушкинской поэмы. Именно в это время многие пушкинисты стали с необыкновенной интенсивностью идеализировать Петра первого и предъявлять жесткие обвинения Евгению за его «безумную» угрозу «горделивому истукану». Естественно, это определило характер истолкования «Медного всадника» и прежде всего сказалось на понимании пушкинского гуманизма.

Внешне вопрос сводился к отказу от брюсовской гуманистической концепции поэмы и к противопоставлению ей жестко и прямолинейно интерпретированной точки зрения Белинского. Его вывод из анализа искаженного текста поэмы — что в ней дана «апофеоза Петра», провозглашено «торжество общего над частным» — и служил идеологической защитой и фундаментом для развития «государственной» концепции, будто бы свойственной Пушкину.

В действительности в основании этой «государственной» концепции лежала грубо социологическая методология. Интересно проследить ее истоки. Чтобы не ходить далеко, сошлюсь на вступительную статью к собранию сочинений Пушкина, написанную А. В. Луначарским в 1930 году. Именно эта статья наглядно демонстрирует откровенно социологический подход к художественному творчеству. «Медный всадник» характеризуется как «гениальная поэма», исполненная глубоких противоречий, поскольку построена на «фальшивом» основании. Фальшивость пушкинской исторической точки зрения, по Луначарскому, в том, что поэт идеализирует самодержавие Петра и дискредитирует силы протеста. «При этом самодержавие в образе Петра, наиболее активного представителя трона, рисуется как организующее начало, как начало, действующее на основе грандиозных планов, — с этой точки зрения начало глубоко общественное... Начало же оппозиционное, начало антисамодержавное Пушкин всемерно старается отождествить с обывательщиной...» [1]

Что методология вульгарного социологизма мешает понять истинную природу художественного произведе-

---

[1] А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 1. М., 1963, с. 69.

ния — это ясно. Важно в этом суждении Луначарского другое — он против идеализации Петра, он, как марксист, не может принять односторонней трактовки деятельности великого преобразователя, решительно возражает против антиисторического объявления «организующего начала» самодержавия началом «общественным». Парадоксом в развитии пушкиноведения и было усвоение этого социологического взгляда на образ Петра в поэме, но только трактованного с обратным знаком: то, за что Луначарский упрекал Пушкина, пушкинистами стало провозглашаться как достоинство великого поэта.

Отношение к Пушкину, как видим, изменилось, но методология осталась та же.

Одним из первых с решительной ревизией гуманистической концепции поэмы «Медный всадник» выступил Леонид Гроссман. В изданной в 1939 году массовым тиражом биографии Пушкина Л. Гроссман и обосновывает «государственную» концепцию поэмы, превознося Пушкина за создание «апофеозы» Петру. Написанию поэмы, заявляет исследователь, предшествовало изучение истории Петра, в ходе которого Пушкин действительно открыл для себя противоречивость деятельности императора, «контрасты реформаторских замыслов с личными чертами своевольства и варварства».

Но в «Медном всаднике» «Пушкин строит исторический образ не на раскрытии противоречий, а лишь на могучей творческой энергии петровского характера. В поэме о Петре «самовластный помещик» решительно преодолен носителем государственной мудрости, творящим для будущего».

Откровенная идеализация Петра нуждалась в поддержке авторитета, — так, закономерным оказалось привлечение Белинского, истолкованного в нужном духе. «Эту основную идею «Медного всадника», — писал Гроссман, — верно отметил его первый критик — Белинский: „. . .Эта поэма — апофеоза Петра Великого, самая смелая, самая грандиозная, какая могла только прийти в голову поэту, вполне достойному быть певцом великого преобразователя“». Поэтому Петр в поэме Пушкина трактуется исследователем как «подлинный творец будущего», «это герой», выражающий «творящий дух истории», «Петр, поднявший Россию на дыбы, — спаситель России, хотя бы он и спас ее „уздой железной“».

Безудержное возвеличивание и идеализация Петра сопровождались дискредитацией Евгения. Именно в книге Л. Гроссмана проявилась тенденция к нагромождению обвинений бедного чиновника в эгоизме, в ничтожности, в неумной дерзости... Правда, следует признать, что эти грозные инвективы против «бедного» Евгения не были выдуманы ни Л. Гроссманом, ни другими пушкинистами — они просто следовали традиции, установленной В. В. Сиповским.

В своей книге «Пушкин. Жизнь и творчество», изданной еще в 1907 году, В. В. Сиповский изложил идеологическое обоснование того суда над Евгением, который якобы творил Пушкин в своей поэме. «Мелкое, личное — ничто перед широким вечным, общечеловеческим и даже общегосударственным. С такой точки зрения смотрел Пушкин на несчастье Евгения и осудил в нем дерзость муравья, восставшего против великих исторических судеб во имя своего личного счастья» [1].

Это обвинение и было подхвачено пушкинистами, и из года в год стал нарастать список «преступлений» Евгения, все более строгим и беспощадным становился суд над ним за его попытку отстоять свои права.

В том же духе характеризуется Евгений и Леонидом Гроссманом. «Другой герой поэмы — Евгений, которому суждено вступить в борьбу с «мощным властелином судьбы», раскрывается автором как человек слабый и совершенно не подготовленный к трудному акту политического протеста. Он беден, лишен дарований, ему не хватает „ума и денег"...» Евгений «не носитель новаторских идей, как Петр, не мыслитель, не строитель, не борец. Евгений показан вначале как маленький человек, для которого вопросы личного благополучия и семейного устройства важнее огромных жизненных задач государства и великих целей национального роста».

Трагизм раскрывающейся в поэме «борьбы в том, что против могучей передовой силы истории выступает обреченный на гибель одинокий бунтарь»; «Слабосильному мятежнику, кончившему безумием, противостоит в «Мед-

---

[1] В. В. Сиповский. Пушкин. Жизнь и творчество. СПб., 1907, с. 380.

ном всаднике» государственный зодчий, полный „великих дум“»[1].

При таком истолковании поэмы говорить о гуманизме Пушкина было просто неуместно. Антиисторическая идеализация самодержавия Петра императивно превращала Пушкина из великого гуманиста и защитника прав человека в певца сильной государственной власти.

Книга Леонида Гроссмана исторически интересна, как важнейший момент создания нового истолкования «Медного всадника» с демонстративным использованием оценки поэмы Белинским. В выработке этого стереотипа участвовало много ученых. Нет нужды перечислять опыты всех. Стоит обратить внимание на значительные работы, которые с наибольшей последовательностью утверждали эту «государственную» концепцию последней, гениальной поэмы Пушкина. Вот почему я упомянул книгу Л. Гроссмана, фактически отменявшую биографию Пушкина, написанную Н. Л. Бродским (книга Н. Л. Бродского не переиздавалась, а книга Л. Гроссмана в 1958 году вышла вторым изданием).

В 1957 году было опубликовано исследование Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля», которое создавалось в 1946—1948 годах. На монографии Г. А. Гуковского о Пушкине лежит печать не только талантливости, но и новаторства. Внимание ученого к тексту, доверие к художественному слову, убеждающее и покоряющее искусство анализа обеспечивают свежесть прочтения многих произведений Пушкина. Книга обогащает читателя, помогает глубже, историчнее и тоньше понять знакомые нам с детства стихи, поэмы, повести и драмы.

В своей рецензии на эту книгу в 1958 году я решительно не согласился с интерпретацией пушкинской поэмы, указывал, что анализ «Медного всадника» огорчает традиционностью суждений, повторением обидно несправедливых мнений об идее поэмы, о судьбах и характерах Евгения и Петра. Г. А. Гуковский писал: «Собственно, тема «Медного всадника» — это, как известно, конфликт личности и государственного начала, символизированного образом Фальконетова памятника». Конфликт поэмы — это «конфликт единичного человеческого бытия, частных

---

[1] Леонид Гроссман. Пушкин. М., 1939 (Серия «Жизнь замечательных людей»), с. 544—545, 546, 550.

целей человека с общими коллективными целями массы. . .» Это действительно печально известное определение темы «Медного всадника», утвердившееся, как мы видели, в нашей научной литературе.

К каким следствиям приводит принятие «известного» определения конфликта поэмы (с традиционной ссылкой на Белинского), видно из дальнейшего анализа. «В самом деле, — утверждает автор, — тема этого произведения — борение личности с государственной силой общего. Личность подчинена общему, и это закономерно и необходимо. Частные цели и индивидуальное счастье Евгения при столкновении с целями поступательного хода государственности. . . должны быть принесены в жертву. Таков закон иерархии бытия, и этот закон благ» [1].

Возражая против утвердившейся в пушкиноведении традиции рассматривать «Медный всадник» как торжество «государственной» концепции, я писал: «И в этом гуманизм Пушкина? Требование личности удовлетворить ее *элементарные* потребности (служба, любовь, семья) есть преступление? Закон жестокого подавления человека, принесение его в жертву идеалам государства — такой закон «благ»? Да может ли это быть? Да о том ли писал Пушкин? Ведь как ни отвлекаться от конкретных событий поэмы, от драмы Евгения, как ни возводить содержание ее к отвлеченным и общим понятиям («государство», «закон бытия», «историческая целесообразность» и т. д.), нельзя забывать при этом ни на минуту, что для Пушкина в 30-е годы государство было не просто выражением идеального «бытия масс». Пушкин рассматривал государство конкретно-исторически, и потому для него русское государство XVIII и XIX веков — это империя, царское самодержавие, политическое правление, открыто *антинародное и античеловеческое*. Антинародность самодержавной государственной власти Пушкин видел не только в правлении Николая, но и в правлении истинно великого исторического деятеля — Петра.

Нет, нельзя согласиться с такой трактовкой смысла поэмы. Нельзя, потому что эта оценка не вытекает из поэмы, она привнесена туда, навязана ей». Далее указывается, что ссылка на Белинского несостоятельна потому,

---

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, с. 401, 402.

что его оценка выросла на основе прочтения *искаженного* текста; да к тому же, написав, что «смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным», он тут же добавил: «не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного...» „Не отказываясь“!» [1]

В том же году в журнале «Русская литература» выступил П. Мезенцев, также указавший на необходимость пересмотра утвердившихся антигуманистических истолкований «Медного всадника». Развернувшаяся дискуссия положила начало новому, сегодняшнему этапу изучения пушкинской поэмы. Общий смысл начавшегося пересмотра прежних оценок — в медленном возвращении к гуманистической концепции Брюсова.

Своеобразной реакцией на жесткие дефиниции сторонников «государственной» концепции поэмы «Медный всадник» явилась статья Е. А. Маймина, который объявил поэму «загадкой», вместо того чтобы заняться ее изучением: «В поэме Пушкина нет готовых решений, зато есть остро поставленные вопросы... великие вопросы человеческого бытия»; «Споры о том, на чьей стороне сам Пушкин: на стороне Медного всадника — Петра или на стороне Евгения, — лишены какой-либо художественной значимости и доказывают только догматический и дидактический склад мышления спорящих».

В чем же великий смысл пушкинской поэмы? Для чего она была написана? Чем до сегодняшнего дня она волнует и потрясает нас? Почему так стремился Пушкин ее опубликовать, но отказался от своего намерения, когда ему предложили исключить из поэмы сцену бунта? Е. А. Маймин так отвечает на все эти вопросы: «Как и в маленьких трагедиях, ни одна из сил, противопоставленных в поэме друг другу, не одерживает в конечном счете победы. Правда на стороне Евгения в такой же мере, как и на стороне Петра и его великого дела»; «Вся его поэма — *это великая загадка жизни*, это великий о жизни вопрос, над которым, читая «Медного всадника», задумывались и размышляли и после Пушкина многие поколения читателей» [2]. Таково, собственно, последнее слово науки о пушкинской поэме.

---

[1] «Вопросы литературы», 1958, № 8, с. 239—240.

[2] Е. А. Маймин. Философская поэзия Пушкина и любомудров. (К различию художественных методов). — В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. VI. Л., «Наука», 1969, с. 116.

3

«Участь России», ее судьба волновала Пушкина еще в пору юности. В тридцатые годы эта проблема оказалась центральной. В поисках ее решения Пушкин напряженно изучает историю Западной Европы и России, сочетая художественное исследование прошлого с аналитическим самостоятельным исследованием далеких и близких событий. Видя, понимая и ценя возраставшие связи России с Западом, он постоянно требовал учитывать особенности индивидуального пути России. Идея мессианской роли России была чужда Пушкину. Но чем больше он изучал историю отечества, тем яснее становились ему и своеобразие этой истории и особенно «предназначение» России. В письмах и заметках 1830-х годов эта мысль постоянно повторяется: «России определено было высокое предназначение».

Своеобразие русской истории определило, в частности, особое отношение России к Европе. Она всегда стремилась к сближению с Европой, и Петр способствовал тому, чтобы «европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы». Но глубокая заинтересованность России в делах Запада оказывалась связанной с критической оценкой всего происходившего там. «Россия по своему положению, географическому, политическому etc. есть судилище, приказ Европы. Мы — великие критики. Беспристрастие и здравый смысл наших суждений касательно того, что делается не у нас, удивительны. . .» Беспристрастие и здравый смысл — эти, по Пушкину, особенности русского национального самосознания — питали русскую литературу.

Вот почему в 1830 году, прочтя второй том «Истории русского народа» Н. Полевого, Пушкин в специальной заметке отверг его стремление «приноровить систему новейших историков и к России». Подобное «приноровление» исключало возможность исследования подлинного характера русского исторического процесса. Потому, обращаясь к Полевому, Пушкин писал: «Вы поняли великое достоинство французского историка. Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада».

Уже давно пушкинисты пришли к выводу, что в истории Европы и России внимание Пушкина приковывали к себе проблемы революции[1]. Летом 1831 года Пушкин начал заниматься историей французской революции, но прервал работу, обратившись к новой, важной и увлекшей его теме — истории Петра. С января 1833 года, приостановив собирание материалов о Петре, он принялся за новый труд — историю Пугачева. Работа шла быстро — в октябре — ноябре, во время второй болдинской осени, начатая еще в Петербурге «История Пугачева» была завершена. Тогда же, вновь возвращаясь к эпохе Петра, Пушкин пишет поэму «Медный всадник». Одновременность написания этих двух произведений — знаменательна. Петр и Пугачев — вот те герои русской истории, с которыми «беседовал» Пушкин, раздумывая о будущей участи родины, о судьбе и общественном поведении своего современника.

Изучая в тридцатые годы буржуазную Францию, как «средоточие Европы», американскую республику, демократию которой все увидели «в ее отвратительном цинизме», сопоставляя их с Россией, Пушкин приходит к выводу: «Девиз России: *Каждому свое*». Под этим девизом прошли и последние сто тридцать лет, составляющих, по Пушкину, новый, петровский период русской истории. Эволюция многих европейских стран и молодой республики Соединенных Штатов Америки за этот век закономерно завершилась установлением буржуазного правопорядка. Французская революция 1830 года с особой наглядностью подтвердила эту закономерность. Россия шла своим путем. Европеизация, проводившаяся особенно бурно после того как было «прорублено окно в Европу», не уничтожила ее самобытности, не помешала самостоятельному решению ею своих вопросов. Но самостоятельность проявлялась сложно и противоречиво — в чем-то спасительно и благоприятно для нации в целом, в чем-то даже трагично. Антикрепостническая, антидворянская борьба на Западе привела к уничтожению феодального режима и провозглашению буржуазных свобод. В России она не принесла победы — народ оставал-

---

[1] См.: Б. Томашевский. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837). М.—Л., АН СССР, 1961, с. 180—181.

ся в рабстве. Буржуазная демократия породила новые формы и методы угнетения трудящейся массы — «работников» прежде всего, в обществе всемогущей властью стал капитал; деньги и чистоган стали определять отношения людей, разделяя их, порождая между ними вражду, эгоизм, погоню за наживой, личным благополучием. Россию, казалось, минула эта судьба. За сто лет сформировалась и мощно заявила о своем всемирно-историческом существовании юная и энергичная нация. В ходе развития она, самостоятельно отстаивая независимость своего отечества, одержала великие победы над очередными европейскими претендентами на мировое господство — Карлом XII, Фридрихом, Наполеоном.

Еще в 1831 году, размышляя о судьбе России и ее народа, о его вкладе в дело борьбы в 1812 году за европейскую свободу, Пушкин писал: и в «бездну повалили Мы тяготеющий над царствами кумир И нашей кровью искупили Европы вольность, честь и мир». Из трудных бурь и испытаний Россия как государство вышла закаленной, окрепшей, победоносной: «Сильна ли Русь? Война, и мор, И бунт, и внешних бурь напор Ее, беснуясь, потрясали — Смотрите ж: всё стоит она!» Но чем энергичнее и неудержимей росло могущество русского государства, тем стремительнее и неотвратимей проявлялась страшная и губительная сила ничем не ограниченного русского самодержавия (или, как остроумно заметила мадам де Сталь, «. . .ограниченного удавкой»), деспотизма самовластия, направленная на угнетение народа.

Контрасты, противоречия исторического пути России, русского самодержавия вообще, и политика отдельных самодержцев, в частности, открывались Пушкину в процессе изучения прошлого. Вопрос о будущей судьбе России в этих условиях становился одним из актуальнейших. Но Пушкин искал столь нужный России ответ и как историк и как писатель. Опытом художественного исследования истории и современности и явился «Медный всадник». Поэма оказалась в центре грандиозного замысла — создания «Истории Петра»; она и опиралась на уже собранные и изученные материалы и во многом определяла общую концепцию еще ненаписанного труда.

На основании изучения обширных исторических материалов о деятельности Петра Пушкин приходит к

категорическому, фактами и документами подтвержденному выводу о противоречивости его политики. В сохранившейся части рукописи «Истории Петра», в частности, читаем: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, *вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом.* Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего, — вторые вырвались *у нетерпеливого* самовластного помещика».

Общее это заключение подтверждается в той же «Истории» многочисленными фактами. Например, в заметках о 1722 годе Пушкин писал о Петре: «11 января издал указ, превосходящий варварством все прежние»; «5 февраля Петр издал манифест и указ о праве наследства, т. е. уничтожил всякую законность в порядке наследства и отдал престол на произволение самодержца», и т. д.

Кроме «Истории Петра», и в других заметках и статьях Пушкина 1830-х годов мы встречаемся с той же настойчиво проводимой мыслью, что Петр был не только великим деятелем России, но и самовластным помещиком, в действиях которого все время проступали «закорючки своевольства и варварства». Так, в статье «О дворянстве» Пушкин не столько упрекает Петра за его политику, враждебную «родовому», «потомственному» дворянству (как об этом обычно пишут), сколько пытается осознать и определить с социальных позиций деятельность Петра-самодержца. Так появляется формула: «Средства, которыми достигается революция, недостаточны для ее закрепления. Петр I — одновременно Робеспьер и Наполеон (воплощение революции)». В этой формуле самое важное — уподобление Петра Робеспьеру и Наполеону.

Петр, как и Робеспьер, — разрушил старое, но, как Наполеон, сумевший на развалинах построить новое сильное государство и законодательно закрепить многие завоевания революции, он своими реформами заложил фундамент для создания нового государства, новой России, которая стала крупнейшей европейской державой. Но в этом пушкинском сравнении есть и другой смысл —

Наполеон и Петр I были деспотами[1]. Наполеон, «плененный самовластьем», отнял свободу у «обновленного народа». «Мятежной вольности наследник и убийца» глубоко «презирал человечество» и потому установил во Франции деспотическое правление. Этому-то Наполеону и уподоблен Петр. Знаменательно, что сопоставление Петра и Наполеона не случайная обмолвка — это устойчивая мысль Пушкина. В «Заметках по русской истории XVIII века» он писал: Петр I «презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон». Отсюда и характеристика петровского правления как «деспотизма». Деспотическая природа петровского самовластия проявлялась, в частности, и в замене «потомственной» аристократии аристократией «чиновной» — «деспотизм окружает себя преданными наемниками».

Вопрос о понимании конкретно-исторического характера самодержавия Петра, его деятельности был в николаевскую эпоху и вопросом политическим. Это остро осознавал Пушкин, когда писал «Стансы» (1826) и «Полтаву» (1828). Уступка политике в эти трагические для Пушкина годы вела к отступлению от историзма, выражавшемуся в односторонней характеристике Петра только как мудрого, просвещенного монарха и в отказе от рассмотрения подлинной природы его самодержавия. К середине 1830-х годов Пушкин уже понимал утопичность своих политических надежд, сформулированных в «Стансах». Более того — сама концепция просвещенного абсолютизма, утверждая Петра в качестве примера, объективно могла восприниматься как оправдание современного поэту самодержавного правления. Вот почему в поэме «Медный всадник» Пушкин подходит к оценке деятельности Петра с принципиально иных позиций.

Русское самовластие, «презиравшее человечество», создало в стране режим рабства, насилия и несвободы, который губил человека. С 1830 года Пушкин, проникая в «тайну времени», начинал открывать важнейшую закономерность социального развития — рождение сопротивления насилию, мятежа и бунта против обидчиков всех

---

[1] Уже в 1822 году в «Заметках по русской истории XVIII века» Пушкин писал о Петре: «История представляет около его всеобщее рабство... все состояния, окованные без разбора, были равны перед его *дубинкой*».

рангов. Так, освещение второго лика Петра и — шире — русского самовластия, его деспотической, антинародной природы оказывается внутренне связанным с темой возникавшего бунта. В произведениях 1830-х годов, написанных до «Медного всадника», бунт человека против враждебных ему условий жизни представал как единственный путь его подлинно гуманистического самоутверждения. Заканчивая в Болдине «Историю Пугачева», на примере подлинных фактов Пушкин утверждал ту же истину — только в самоотверженной борьбе за свободу рождались из порабощенных людей «великие мужи».

4

Условием понимания философско-исторического и нравственно-политического содержания поэмы «Медный всадник» является рассмотрение ее как этапа идейного и художественного развития Пушкина, внутренне подготовленного предшествовавшим творчеством и самостоятельным изучением истории. Но формирование замысла и его воплощение часто обусловливаются теми или иными конкретными, частными обстоятельствами и событиями жизни писателя. Таким событием, ускорившим и написание поэмы «Медный всадник» и процесс кристаллизации ее образной системы, явилось знакомство Пушкина с циклом стихотворений Мицкевича о России и Петербурге, опубликованным в январе 1832 года в Париже в отдельном издании поэмы «Дзяды» (этот цикл под названием «Отрывок» был помещен в конце книги, после третьей части поэмы). Томик с поэмой Мицкевича Пушкину привез из Парижа Соболевский в июле 1833 года. С ним он и ознакомился в Болдине осенью того же года.

Впервые на связь «Отрывка» Мицкевича и поэмы «Медный всадник» указал польский ученый — В. Д. Спасович, написавший в 1887 году статью «Пушкин и Мицкевич у памятника Петру Великому». Позже об этом писал профессор И. Третьяк, издавший в 1906 году книгу «Мицкевич и Пушкин». Произведя сопоставление текста и установив близость многих стихов пушкинской поэмы с «Отрывком» Мицкевича, эти исследователи сделали

вывод: Мицкевич повлиял на Пушкина. К тому же, говорили они, Пушкин отвечал на обвинения, выдвинутые против него польским поэтом.

Мысль о влиянии Мицкевича на Пушкина вообще, а не только на создание «Медного всадника», особенно категорически и бездоказательно, без учета реальной истории создания рассматриваемых пушкинских произведений, была высказана И. Третьяком. Она встретила решительное возражение ряда ученых. Постепенно проблема приобрела частный, текстологический характер и стала достоянием текстологов и комментаторов. При дальнейшем изучении «Медного всадника» о влиянии Мицкевича не говорили, заодно исключив и саму проблему — каково же было отношение Пушкина к «Отрывку» Мицкевича, когда он писал свою поэму, есть ли связь между произведениями о Петербурге польского и русского поэтов?

Идею о пушкинском «ответе» на упреки Мицкевича и зависимости «Медного всадника» от стихов польского поэта о Петербурге поддержал В. Брюсов: «Целый ряд стихов «Медного всадника» оказывается то распространением стихов Мицкевича, то как бы ответом на них. Мицкевич изобразил северную столицу слишком мрачными красками; Пушкин ответил апологией Петербурга. Сопоставляя «Медного всадника» с сатирою Мицкевича «Олешкевич», видим, что он имеет с ней общую тему — наводнение 1824 года, и общую мысль: что за проступки правителей несут наказание слабые и невинные подданные». Еще большее сходство, продолжает Брюсов, «Медного всадника» со стихотворением, также входящим в состав «Отрывка», — «Памятник Петру Великому», где изображен Пушкин, который, по воле Мицкевича, «клеймит памятник названием «каскад тиранства»; в «Медном всаднике» герой повести клянет тот же памятник».

Ответ Пушкина Мицкевичу, по убеждению И. Третьяка, носит идейный характер. Излагая точку зрения исследователя, Брюсов пишет: «...В сатирах Мицкевича Пушкин услышал обвинение в измене тем «вольнолюбивым» идеалам молодости, которыми он когда-то делился с польским поэтом». (Речь идет в данном случае о стихотворении Мицкевича из того же цикла, под названием «Русским друзьям». — *Г. М.*) «Пушкин не смог смолчать на

подобный укор», но не захотел отвечать специальным стихотворением. «В истинно-художественном создании, в величавых образах высказал он все то, что думал о русском самодержавии и его значении. Так возник „Медный всадник“» [1].

Полагая, что «Памятник Петру Великому» Мицкевича и «Медный всадник» сближает общая мысль — «европейский индивидуализм вступает в борьбу с азиатской идеей государства в России», Третьяк указывает на различие решений этой борьбы: польский поэт предсказывает победу индивидуализма, русский — его полное поражение. Но, продолжает он, подобное решение Пушкина было вынужденным. Профессор своими словами излагает этот «пушкинский» ответ: «Правда, я был и остаюсь провозвестником свободы, врагом тирании, но не явился ли бы я сумасшедшим, выступая на открытую борьбу с последней? Желая жить в России, необходимо подчиниться всемогущей идее государства, иначе она будет меня преследовать, как безумного Евгения».

Такая расшифровка «ответа» Пушкина решительно отвергается В. Брюсовым. Он признает, что «„Медный всадник“, действительно, ответ Пушкина на упреки Мицкевича в измене «вольнолюбивым» идеалам юности», но толкует пушкинскую мысль совершенно иначе: «Да, — как бы говорит Пушкин, — я не верю больше в борьбу с деспотизмом силами стихийного мятежа: я вижу всю его бесплодность. Но я не изменил высоким идеалам свободы. Я по-прежнему уверен, что не вечен «кумир с медною главою», как ни ужасен он в окрестной мгле, как ни вознесен он «в неколебимой вышине». Свобода возникнет в глубинах человеческого духа, и «огражденная скала» должна будет опустеть» [2].

В последующем изучении «Медного всадника» идея «ответа» Пушкина на упреки Мицкевича не получила ни признания, ни опровержения — о ней просто долгое время не вспоминали. Но в 1956 году проблема взаимоотношений двух поэтов вновь была поставлена в статье Д. Д. Благого «Мицкевич и Пушкин». Ученый предложил новое решение вопроса о зависимости «Медного всадника» от «Отрывка». Он утверждал, что между ними «не

---

[1] В. Брюсов. Мой Пушкин, с. 65, 66.
[2] Там же, с. 82.

могло быть никакой прямой связи». Это «два параллельных замысла, самостоятельно возникших и развившихся в творческом сознании каждого из поэтов. Но истоки этих двух, во многом и многом схожих между собою замыслов, как мне представляется, — общие, восходят к периоду тесного общения между собой Мицкевича и Пушкина» [1].

Итак, цикл стихотворений Мицкевича и поэма Пушкина — произведения самостоятельные, и никакой прямой связи между ними нет. Но, оказывается, можно установить особого рода соотношение между ними. Какое же? «Противостоя друг другу в понимании значения петровских реформ, сближаясь в «чистых мечтах» о солнце свободы и ниспровержении самовластья, великие создания польского и русского поэтического гения — цикл стихов Мицкевича о России и «Медный всадник» Пушкина — замечательно восполняют собой одно другое».

Как же понимается это восполнение? «Медный всадник» — «гениальное выражение глубоко исторического мышления русского поэта. Польским поэтом с исключительной энергией негодования и ненависти развито то, что у Пушкина звучит гораздо приглушеннее, — отрицание действительно самой реакционной в ту пору силы в Европе — российского самодержавия» [2].

Работа Д. Д. Благого, воздавая должное двум поэтам в их самостоятельной разработке петровской темы, комплиментарно закрепляла за каждым свой акцент в ее решении (Пушкин демонстрирует «глубоко историческое мышление», Мицкевич — ненависть к русскому самодержавию). Но если оправдано несогласие Д. Д. Благого с истолкованием «Медного всадника» как «ответа на упреки Мицкевича», то выдвинутая им идея «восполнения»

---

[1] «Известия Академии наук СССР», ОЛЯ, т. XV, вып. 4. М., 1956, с. 308.

Именно так в свое время дело представлялось и В. Д. Спасовичу, который писал, что свидетельством дружбы двух поэтов явился один «художественный замысел, который был каждым из них на свой лад обработан, но который обязан, по-видимому, происхождением дружеской между ними беседе. Предмет беседы был громаднейший и существеннейший... критический взгляд на личность и деятельность Петра Великого, как создателя современной России» (В. Д. Спасович. Соч., т. II. СПб., 1889, с. 234).

[2] «Известия Академии наук СССР», ОЛЯ, т. XV, вып. 4, с. 314.

не может быть принята [1]. Она не соответствует содержанию «Медного всадника» и полностью игнорирует действительные и реальные факты открытой и подчеркнутой Пушкиным полемики с Мицкевичем. Весь вопрос только в том — *как понимать эту полемику.*

Сопоставление «Отрывка» Мицкевича и «Медного всадника» наглядно и убедительно свидетельствует, что цикл стихов польского поэта о России произвел на Пушкина большое впечатление. Нет нужды приводить примеры тематической и лексической близости — это уже делалось многократно разными учеными. Суть в другом — Мицкевич поднял ряд больших и крайне важных для Пушкина вопросов: о путях исторического развития России, о месте России в ряду европейских стран, о роли Петра и содержании и смысле петровского периода русской истории, о русском народе и его судьбе, о русском самодержавии и об отношении к нему, о свободе и методах борьбы за ее торжество и т. д. И не только поднял, но и предложил свои решения, согласиться с которыми Пушкин не мог. Так перед поэтом возникла реальная необходимость оспорить идейную позицию Мицкевича. В «Медном всаднике» коренные проблемы исторической, политической и общественной жизни России решались Пушкиным с принципиально иных позиций. Оттого поэма Пушкина — это не просто «ответ» на «обвинения» Мицке-

---

[1] Примером гипертрофированного развития идеи «восполнения» явилась статья М. Харлапа «О «Медном всаднике» Пушкина». Автор утверждает, что стихотворение Мицкевича «Памятник Петру Великому», в котором поэт изобразил Пушкина и приписал ему слова о гибели тирании («Но скоро заблестит солнце свободы, и западный ветер обогреет эту страну — и что тогда станет с водопадом тирании?»), — есть «ключ» к «Медному всаднику». Поскольку в «Медном всаднике» есть ссылка на это стихотворение Мицкевича, постольку, заявляет М. Харлап, можно сделать вывод, что Пушкин «подписывается под этой речью и, более того, включает ее в поэму в качестве составной части». Таким образом, содержание и смысл «Медного всадника» могут быть вскрыты, если поэму «восполнить» стихотворением Мицкевича. «Рассказав о встрече у памятника, Мицкевич дал Пушкину возможность замаскировать основную мысль своей „Петербургской повести“»; «Только благодаря Мицкевичу Пушкин смог сказать, что он, как Арион, „гимны прежние поет“» («Вопросы литературы», 1961, № 7, с. 93—95, 97). Подобная методология превращает гениальное художественное произведение в ребус, лишает его внутреннего единства и целостности, навязывает читателю мысль, будто бы Пушкин сознательно зашифровал свою поэму, идейный смысл которой раскрыл за него Мицкевич.

вича, но *спор* с Мицкевичем, полемически заостренное решение поднятых польским поэтом проблем, которые имели актуальный характер [1].

В то же время некоторые факты свидетельствуют, что одно стихотворение Мицкевича — «Русским друзьям» — возбудило у Пушкина желание ответить на обвинение. Так возникло стихотворение «Он между нами жил. . .», над которым поэт работал уже после окончания «Медного всадника», в 1834 году. Обвинив «некоторых друзей» в измене прежним вольнолюбивым идеалам, упрекнув кого-то в том, что, «Деспота воспев подкупленным пером, Позорно предает былых друзей злословью», Мицкевич предупреждал: «Слезами родины пускай язвит мой стих, Пусть, разъедая, жжет — не вас, но цепи ваши».

В своем «ответе» Пушкин с любовью вспоминает о встречах с Мицкевичем в России в 1826—1829 годах: «Он между нами жил, Средь племени ему чужого, злобы В душе своей к нам не питал, и мы Его любили». Это было время взаимопонимания и дружбы. Мицкевич высказывал русским друзьям заветную мечту о «временах грядущих, Когда народы, распри позабыв, В великую семью соединятся». Речи поэта, по словам Пушкина, «жадно слушали». Но вот настал час разлуки, и поэта «благословеньем» проводили русские друзья. Прошло несколько лет, и многое изменилось: «теперь Наш мирный гость нам стал врагом — и ядом Стихи свои, в угоду черни буйной, Он напояет». Это признание очень важно: в нем отчетливо выражается пушкинское отношение к стихотворениям «Отрывка» — их автор «нам *стал* врагом». Оттого Пушкин и счел нужным оспорить политическую и историческую концепцию Мицкевича, запечатленную в «Отрывке». А от намерения отвечать на «обвинения Мицкевича» в личном плане Пушкин отказался — стихотворение осталось незавершенным. Но знаменательны его последние строки: «Издали до нас Доходит голос злобного поэта, Знакомый голос! .. боже! освяти В нем сердце правдою твоей и миром». Голос «злобного поэта» не раздражил Пушкина; он не захотел отвечать тоже злобой: в неоконченном стихотворении запечатлелись

[1] О споре Пушкина с Мицкевичем и книгой Жозефа де Местра «Петербургские вечера» писал М. Л. Нольман: «Полемическое начало в поэме „Медный всадник"» («Ученые записки» Костромского Гос. пед. ин-та им. Н. А. Некрасова, вып. 13, 1966).

боль поэта за прежнего друга и надежда на возрождение дружбы. Этот мотив также должно иметь в виду при рассмотрении «Медного всадника»: оспаривая неприемлемые для него исторические и политические взгляды Мицкевича, Пушкин сохранил свое глубокое уважение к благородной личности польского поэта.

Стихотворения Мицкевича о России носили остро-политический характер. Изданные европейски известным поэтом после жестокого подавления царизмом польского восстания, когда сложившаяся ситуация использовалась определенными политическими кругами Европы — и Франции прежде всего — для нападок на Россию, эти стихи объективно как бы выражали не частный — польского поэта, — а общеевропейский взгляд на Россию. Именно на это открыто указал Пушкин в незавершенном стихотворении «Он между нами жил...»: «...Наш мирный гость нам стал врагом — и ядом Стихи свои, в *угоду черни буйной*, Он напояет». «Буйная чернь» — это те французские «клеветники России», которым Пушкин уже отвечал в 1831 году.

Справедливо ненавидя русский царизм и самодержавное правление Николая I, Мицкевич не смог объективно судить о России, о ее народе и его исторической судьбе. Оттого в его стихотворениях — «Петербург», «Памятник Петру Великому», «Смотр войска», «Олешкевич» — создавалась искаженная картина.

Россия и русское самодержавие отождествляются польским поэтом. Русские цари, пишет он, «возмечтав Опустошить пределы всех держав», превратили Россию в «оплот» своей деспотической власти, в грандиозную «псарню», где «обучают псов для царской своры». Народ русский оказывался или орудием самовластия («псы», «саранча»), или его жертвой, достойной лишь жалости («обездоленный народ! Как жаль тебя, как жаль твоей мне доли! Твой героизм — лишь героизм неволи») [1].

Но образ «псарни» не удовлетворил Мицкевича. Он искал возможностей наиболее конкретного и полного выражения своего отношения к России, созданной Петром,

---

[1] Все цитаты из стихотворений петербургского цикла даются по изданию: Адам Мицкевич. Собр. соч. в пяти томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1952 (перевод В. Левика).

к Петру, который определил политику русского царизма. Так возник в его стихах образ Петербурга (стихотворения «Петербург», «Смотр войска», «Памятник Петру Великому»), создание которого есть результат произвола деспота:

Не люди, нет, то царь среди болот
Стал и сказал: «Тут строиться мы будем!»
И заложил империи оплот,
Себе столицу, но не город людям.

Петербург построен на крови и телах «ста тысяч мужиков». Позиция поэта проявляется в каждом стихе:

Рим создан человеческой рукою,
Венеция богами создана;
Но каждый согласился бы со мною,
Что Петербург построил сатана.

Город как оплот царизма, построенный «сатаной», — мрачная обитель, где господствует все нивелирующий казарменный дух, где улицы «ведут вас по прямой», «дома — кирпич и камень», где «все равно: крыши, стены, парапет, как батальон, что заново одет». Этой мрачной и грозной твердыне русского самодержавия и посылает поэт свои проклятия.

Мицкевич внес в свою политическую оценку русского самодержавия не только исторически оправданную ненависть к нему польского патриота. В его оценке сказались убеждения истого западника, романтика и воинствующего поклонника Наполеона. Западничество проявилось не только в повторении традиционных обвинений России европейскими политиканами, например французскими, но прежде всего в том, что поэт судил о Петре, русском народе, о петровском периоде русской истории с позиций романтической философии истории и человека — индивидуализма, субъективизма, байронизма. Пушкин это отлично понял, потому его ответ и не носил личного характера — западной концепции истории России была противопоставлена основанная на историзме русская точка зрения.

Субъективизм не позволил Мицкевичу понять исторический смысл петровской политики европеизации России — для него это лишь проявление нелепо бессмысленных действий азиатского деспота. Западничество Мицкевича обусловило сатирический тон рассказа об европеи-

зации России: «Сказал он: русских я оевропею, Кафтан обрежу, бороду обрею». Все реформы Петра, по Мицкевичу, носили внешний характер («Ввел менуэт на празднествах дворцовых, Согнал на ассамблею дев и жен») или служили укреплению военной мощи армий, используемых самовластием для устрашения Европы («Умыл, побрил, одел в мундир холопа, Снабдил его ружьем, намуштровал», «На всех границах насажал дозорных, Цепями запер гавани страны»). Европеизация не изменила облика России, страна осталась дикой, азиатской страной, чуждой Европе, вечной для нее угрозой: «И это все — чтоб страх внушить кругом», «Чтобы Европу всю из Петербурга Проткнуть, перерезая рубежи. . .»

Петр, равно как и Наполеон, воспринимался Мицкевичем через призму индивидуалистической философии «великого человека», чья безграничная свобода и сила способны все в мире разрушать и создавать по своему произволу, по своей воле. Только Наполеон, по Мицкевичу, направлял свою волю и энергию на благо человечеству, а Петр, как деспот, — на создание мощного государства, машины его завоевательной политики.

Хотя европейский историзм уже с начала века складывался как новый метод объяснения человека историей, Мицкевич и в начале 1830-х годов продолжал воспринимать историю через призму субъективистской философии романтизма. Полагая, что свободная личность делает историю по своей воле, он не понимал ни национальных традиций, ни социального смысла событий истории, ни зависимости правителя от обстоятельств и условий жизни нации. Именно романтизм и приводил Мицкевича к серьезным ошибкам. Поэтому деяния Петра, его реформы в глазах польского поэта всего лишь «роковые» случайности истории, не имеющие смысла прихоти царя-деспота, несущие бедствия народам. Таким кровавым бедствием обернулось, в частности, строительство Петербурга на болоте. Согласно этой же субъективистской философии истории, за преступные и нелепо-случайные действия самодержцев расплачивается народ. В стихотворении «Олешкевич» такое понимание истории выражено в вещем пророчестве польского художника, произнесен-

ном накануне наводнения 1824 года. Обращаясь к царю и его окружению, Олешкевич говорит:

В разврате, в пьянстве, в роскоши блестящей
Погрязли вы и спите крепким сном,
Забыв, что завтра грянет божий гром...
. . . .
Жильцы лачуг — ничтожный, мелкий люд —
Допреж высоких кару понесут.

5

Пушкин не мог принять подобную философию истории. В деятельности Петра он видел прежде всего проявление исторической закономерности. И не «великим человеком», а великим деятелем был для него Петр. Его человеческое величие проявлялось в патриотическом служении родине, в понимании и осуществлении исторической необходимости. Оттого поэма «Медный всадник» начинается кратким, но знаменательным описанием Петра в один из высоких и творческих моментов его жизни, когда рождался гениальный замысел создания города «на берегу пустынных волн» Невы. Петр у Пушкина — деятель, который угадывает потенциальные силы нации и направляет их на решение громадных задач. Решение этих задач и вывело Россию на новый путь, открыло в жизни русской нации новый этап. Эту пушкинскую мысль отлично понял Белинский: «...Петра тесно связывало с Россиею обоим им родное и ничем не победимое чувство своего великого призвания в будущем. Петр страстно любил эту Русь, которой сам он был представителем...»[1] Оттого Пушкин думу Петра выразил с помощью местоимений во множественном числе: «Отсель грозить *мы* будем шведу», «Природой здесь *нам* суждено...», «Все флаги в гости будут к *нам*...» Это говорит не царь-деспот, но умный и наделенный железной волей вождь нации. И движет им идея блага отечества, а не «сатанинский» произвол.

Историзм, обусловливая пушкинское понимание Петра, был и источником глубокого оптимизма поэта. Пессимистическому взгляду Мицкевича Пушкин противопо-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII. М., АН СССР, 1955, с. 385.

ставил веру в будущее, мрачному облику города — светлые картины северной столицы, гордо и неколебимо стоящей при море, как неколебимо стоит могучая Россия, созданная восходящей русской нацией. Полемичность — демонстративно открытая — должна была наглядно и отчетливо раскрыть историческую правду о России.

Мрачные краски в описании Петербурга определялись убеждениями Мицкевича — Петр построил «Себе столицу, но не людям город». Политическая концепция реализовывалась отчасти и в метафоре мороза, стужи, сковавших русскую столицу. Зимний пейзаж оказывается господствующим. Даже описывая наводнение 1824 года в стихотворении «Олешкевич», поэт, отступая от истины, говорит о лютом морозе, снеге и т. д. Пушкин в примечаниях к «Медному всаднику» указывал, что «описание польского поэта не точно. Снегу не было, Нева не была покрыта льдом». Но политические взгляды были дороже истины. Вот стихи, о которых помнил Пушкин, когда описывал в своей поэме Петербург:

Все улицы ведут вас по прямой,
Все мрачны, словно горные теснины...
. . . .
От стужи здесь не ходят, а бегут.
Охоты нет взглянуть, остановиться,
Зажмурены глаза, бледнеют лица,
Дрожат, стучат зубами, руки трут...
. . . .
Береговой гранит вздымался хмуро,
Как скалы в Альпах...
. . . .
Решеткой дома, как зверей, оградили...

Пушкин начинает с рассказа о Петербурге белых ночей. Прекрасны не только его архитектура, Нева — поэтична сама природа, которая, как и город, созданный людьми и для людей, благоприятствует творчеству, жизни. При этом Пушкин отказывается от бесстрастных пейзажных описаний и открыто выражает свое чувство восхищения великим городом России. И это чувство, определяя все краски рисуемой картины, подчеркнуто анафорой «Люблю...»

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный,

Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,
Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады...

В соответствии с пушкинской концепцией Петербурга рисуется и облик зимнего города:

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз,
Бег санок вдоль Невы широкой,
Девичьи лица ярче роз...

Центр Петербурга — Марсово поле. По Мицкевичу, оно — воплощение оплота империи. На этом плацу, или «саранчатнике», где обучают псов для царской своры, устраивают военные парады, и солдаты русских полков

Стоят бок о бок, точно кони в стойле,
И так однообразны их ряды,
Как в книге — строки, на поле — скирды...

Этому предвзятому, тенденциозному, памфлетно-политическому описанию Пушкин противопоставляет исторический взгляд на Марсово поле. Именно здесь, в столице, на Марсовом поле «победу над врагом Россия снова торжествует...» В этих словах явственно слышится напоминание о славной победе, одержанной русским народом в Отечественной войне 1812 года. Память о ней постоянно жила в сознании Пушкина. Стихам Мицкевича, в которых завоевательная политика царизма отождествлялась с народной Россией, Пушкин противопоставлял исторический факт: русская армия, разгромившая полчища Наполеона, не только изгнала его со своей земли, но и принесла свободу Европе.

В поэме патриотическое чувство обусловило гордость поэта своим народом:

Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красивость,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою.

Традиционно, вслед за Белинским, поэма определяется как «гимн» Петру, своего рода Петриада. Потому и

«Вступление», посвященное торжественному описанию столицы, толкуется как прославление дел и личности Петра, как победа царя над стихией. Но Белинским же была высказана и другая мысль, не получившая ни признания, ни развития. Он писал о поэме: «Настоящий герой ее — Петербург. Оттого и начинается она грандиозною картиною Петра, задумывающего основание новой столицы, и ярким изображением Петербурга в его теперешнем виде»[1].

Действительно, одним из важнейших героев поэмы является Петербург. Образ города у Пушкина — это символ новой, преображенной России, громадное и прекрасное чудо, сотворенное в тяжком, кровавом труде молодой нацией, поднявшейся на новый рубеж своего всемирно-исторического бытия. В другой статье Белинский уточнил свою мысль. Приведя стихи из «Вступления» («На берегу пустынных волн...»), он писал: «Казалось, судьба хотела, чтобы спавший дотоле непробудным сном русский человек кровавым по́том и отчаянною борьбою выработал свое будущее, ибо прочны только тяжким трудом одержанные победы, только страданиями и кровию стяжанные завоевания!» Петербург потому «есть новая надежда, прекрасное будущее... страны»[2]. Принципиальные, исторически-конкретные суждения критика были обобщением художественно-исторической концепции пушкинской поэмы.

Быстрый переход от картины далекого прошлого, когда только рождался замысел создания новой столицы («На берегу пустынных волн...»), к современности («Прошло сто лет...») и призван был динамически развить главную мысль Пушкина. Дерзкий замысел Петра — не произвол монарха, но мудрая мысль, формулировавшая задачу, выполнение которой было исторической необходимостью для существования новой России. И после смерти Петра его замысел воплощался в течение века трудами нескольких поколений народа. Петербург стал удивительным и беспримерным памятником усилий и дел нации, возглавленной вождем.

В поэме «Полтава», размышляя о воинском подвиге народа, Пушкин писал: «Россия молодая Мужала с гением Петра». Эта же «Россия молодая» создала и Петер-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 542.
[2] Там же, т. VIII, с. 388, 394.

бург. Полтавская битва показала всему миру, на что способна нация, борющаяся за свою независимость, руководимая смелым и мужественным полководцем. Но создание Петербурга знаменательнее, масштабнее и символичнее Полтавы, это подвиг многих поколений русских людей, проявление таланта, жизнедеятельности, могучей энергии молодого, верящего в свое будущее народа.

Спор с Мицкевичем реализовался не только в принципиально ином решении важнейших проблем исторического бытия России — он в известной мере определял и композиционную структуру поэмы. Односторонне линейному, субъективно-политическому подходу польского поэта в оценках Петра, Петербурга, бунта против самовластия в «Медном всаднике» была противопоставлена обусловленная историзмом мышления сложность и объемность изображаемой жизни, многоплановость и противоречивость образов и решений. Потому, например, без рассмотрения, так сказать, запрограммированного появления в поэме второго лика Петра, Петербурга, двух ликов бедного чиновника Евгения нельзя понять действительного содержания «Медного всадника». И «удвоение» значений образов — не прихоть поэта: в этом наглядно раскрывался диалектический характер истины, извлекаемой реализмом из художественного исследования действительности, ее отличие от истины, «самодержавно» декларируемой субъективно-романтическим сознанием и навязываемой жизни и истории. Вот почему «Вступление» и собственно «Петербургская повесть» внутренне едины и не противостоят друг другу, как об этом часто пишут.

Уже в финале «Вступления» звучит тревога (поэт предупреждает читателя: «Печален будет мой рассказ»), и начинается новая тема Петербурга. Развернута она далее в повести, посвященной судьбе Евгения.

Выбор героя не случаен. Самодержавие, как оно было определено Петром, превратило Россию в чиновное государство. Введенная им табель о рангах не только открызала «наемникам деспотизма» путь в дворянство, в чиновную аристократию, но и закрепляла рабское положение тех, кто стоял на низших ступенях социальной лестницы и, согласно табели, превращался в «сущих мучеников четырнадцатого класса», огражденных «своим чином токмо от побоев, и то не всегда». Это вывод был сделан Пушкиным еще в 1830 году.

Пушкин-реалист в тридцатых годах, объясняя человека, исходил прежде всего из его социальной обусловленности. Евгений и раскрыт как жертва социального строя и самодержавного режима, которые лишили его индивидуального характера, стерли все особенное, частное, неповторимое в его личности, оставив то общее, что определялось его социальным бытием бедного чиновника, что делало его частью целого, типового. Изложение истории его жизни в столице чиновной империи рождало необходимость создания особого жанра и его поэтики — после «Медного всадника» жанр *петербургской повести* о бедном чиновнике надолго утвердится в русской литературе.

Социальный тип (чиновник Евгений) дан в повести как результат исторического развития. Прошло сто лет с той поры, как начал строиться Петербург. Столько же складывался политический режим, жертвой которого оказался Евгений. Нравственное и человеческое падение Евгения достигло предела, его желания *элементарны* — они, в сущности, сводятся к поддержанию своего положения чиновника («трудиться день и ночь»), чтобы обеспечить пропитанием себя и, возможно, свою семью. Он живет, не задумываясь о своей бедности, ни о чем не тужит, ни на что не жалуется. Лишь одна мечта тешит его в «бедном жилище» — мечта о скромном счастье с любимой Парашей. (Это тоже социально-родовой признак: такая же мечта была у Самсона Вырина — любовь к дочке Дуне помогала смиренно сносить тяготы «каторжной должности».) Мечта об одиноком счастье — иллюзия, жизнь ее разрушает. Об этом и будет рассказано в петербургской повести. Смерть Параши окажется кульминацией истории Евгения. В «Медном всаднике», как и в других произведениях 1830-х годов, Пушкин реалистически мотивированно создает крайне обостренную сюжетную ситуацию для своих героев: Евгений (как Вырин, Сильвио, Дубровский) неожиданными для него обстоятельствами оказывается вынужденным принять какое-то свое решение, поскольку рухнула вся привычная жизнь, управляемая неведомыми ему законами.

Но «Медный всадник» не только был связан с предшествовавшим творчеством Пушкина — он открывал новый этап. Оттого, в частности, коренным образом изменился характер нравственных испытаний героя в сюжетном развитии поэмы. Смерть Параши, означавшая круше-

ние мечты о счастье, могла бы получить любое бытовое обоснование. Пушкин же вписывает ее в круг громадных стихийных и историко-социальных событий. Буйство неистово-мятежной Невы, которое принесло горе тысячам бедняков столицы, стихийное бедствие волею истории оказалось связанным с деятельностью первого русского императора Петра I. Частный случай — гибель Параши — приобрел обобщенный характер, обострение сюжетной ситуации (нравственное испытание Евгения) достигло предела. Так реалистически оказалась мотивированной необычность поведения Евгения после наводнения. Гибель Параши, вызванная исключительными обстоятельствами, наложила особый отпечаток и на испытания Евгения. Катастрофа, постигшая столицу Российской империи, выбросила Евгения не только из заранее уготованной ему жизни, ставшей уже привычной нормой, но и из его «бедного жилища». Действие поэмы перенесено из интерьера чиновничьей каморки на улицы и площади большого города.

После ночной бури наступил «ужасный день»: «Нева всю ночь Рвалася к морю против бури, Не одолев их буйной дури», река стала затоплять острова, «И вдруг, как зверь остервенясь, На город кинулась» — началось страшное наводнение. Евгений был застигнут «на площади Петровой», у дома, где над крыльцом «С подъятой лапой, как живые, Стоят два льва сторожевые». Спасаясь, он забирается на «зверя мраморного». Окруженный разбушевавшимися волнами Невы, Евгений думал не о себе — о судьбе Параши. И именно в этот момент грозная стихия природы соотносится поэтом со стихией самовластия: Евгений, плененный Невою,

> . . .как будто околдован,
> Как будто к мрамору прикован,
> Сойти не может! Вкруг него
> Вода и больше ничего!
> И обращен к нему спиною,
> В неколебимой вышине,
> Над возмущенною Невою
> Стоит с простертою рукою
> Кумир на бронзовом коне.

Какая связь между «кумиром» и бедствиями столицы? Ответа пока нет, но некоторые намеки на нее здесь впервые уже появляются.

Вот буря утихла, «вода сбыла», и освобожденный из плена Евгений стремится к дому Параши и ее матери:

Вот место, где их дом стоит;
Вот ива. Были здесь вороты —
Снесло их, видно. Где же дом?
И полон сумрачной заботы
Все ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою —
И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал...

Страшное несчастье помутило разум Евгения. С горечью сообщает поэт: «...бедный, бедный мой Евгений... Увы! его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял». Горе навсегда оторвало его от привычной жизни, от дома — он не вернулся в свое «бедное жилище». Бродил по Петербургу бездомный, никому не нужный человек,

...спал на пристани; питался
В окошко поданным куском.
Одежда ветхая на нем
Рвалась и тлела.

Сумасшествие явилось как бы последним этапом того страдного пути разрушения личности, на котором очутился Евгений.

И так он свой несчастный век
Влачил, ни зверь ни человек,
Ни то ни сё, ни житель света,
Ни призрак мертвый...

Но на этом не кончалась поэма, главная ее коллизия — столкновение Евгения с Медным всадником — была еще впереди. И его бунт не просто еще одно приключение «сумасшедшего», стоящее в ряду с другими, — скитался по городу, не разбирая дороги, не примечал ударов кучерских плетей...

Бунт — это кульминация поэмы, ее идейный центр, это, наконец, совершенно особое духовное состояние героя. И потому поведение Евгения после гибели Параши и во время бунта рисуется и оценивается различно. В первом случае — контрастным описанием (раздавленный горем Евгений хохочет) и констатацией факта — «смятенный ум не устоял». Во втором случае Евгений именуется «безумцем». В контексте поэмы это слово не есть синоним слова «сумасшедший». Оттого-то Пушкин, ранее

констатировав сумасшествие Евгения, продолжает показывать дальнейшее развитие его душевного состояния, следит за тем, как постепенно вызревает в нем новый вид «безумия» — способность к бунту.

Важную роль в этом играют изменившиеся обстоятельства жизни Евгения — он проводит теперь все время на улицах и площадях города. Пушкин подчеркивает, что частный случай с Евгением оказался каким-то еще не понятным Евгению образом связанным с общей трагедией столицы. Евгений не мог вернуться в привычный мир частной жизни, узко личных чувств и переживаний —он остался там, где «потоп играл», где решилась судьба Параши и его собственная. Оставаясь там, он оказался во власти ранее неведомых ему впечатлений:

Мятежный шум
Невы и ветров раздавался
В его ушах. Ужасных дум
Безмолвно полон, он скитался,
Его терзал какой-то сон.
Прошла неделя, месяц — он
К себе домой не возвращался...

От бытовых, более чем скромных и обыденных дум в начале «Петербургской повести» к «ужасным думам», которые возникли под воздействием «мятежного шума Невы», — такова подчеркнутая Пушкиным *духовная эволюция Евгения*. Что это за «думы» — поэт не сообщает до времени, но считает нужным приоткрыть тайну новой нравственной жизни своего бедного героя: «Он оглушен Был шумом внутренней тревоги». Между мятежным шумом Невы и «шумом внутренней тревоги» установлена связь. Буйная стихия природы и «кумир на бронзовом коне», который стоит над возмущенною Невою, опять неотвратимо сплелись, внешний мир все с большей силой простирал свою власть над Евгением.

Пройдет год такой жизни, исполненной к тому же новых испытаний и бедствий. Петербург, страшный во время наводнения, оправившись от набегов Невы, выступает перед Евгением в не менее грозном лике столицы русского самодержавного государства, «оплота» самовластия. (И здесь мы сталкиваемся с сознательным сближением пушкинского описания города с описаниями Мицкевича. Но у польского поэта «оплот» — единственно возможный лик столицы, у Пушкина — один из них. Рас-

хождение порождено историзмом Пушкина.) «Внутренняя тревога», не утихая, неуклонно вела Евгения к высшему моменту его жизни, когда наконец «прояснились в нем страшно мысли». Именно этот скрытый, но такой важный процесс нравственной жизни Евгения с удивительной психологической точностью и глубиной раскрывает Пушкин. События роковой ночи описываются потому тщательно и подробно.

Евгений однажды спал у невской пристани. «Дышал Ненастный ветер. Мрачный вал Плескал на пристань, ропща пени И бьясь об гладкие ступени, Как челобитчик у дверей Ему не внемлющих судей». Бездомный Евгений, внешне — «ни зверь ни человек», с социальной точки зрения оказывался именно в роли такого «челобитчика». Город выступал жестоким и бессердечным обидчиком.

Бедняк проснулся. Мрачно было:
Дождь капал, ветер выл уныло,
И с ним вдали, во тьме ночной
Перекликался часовой...

Город-обидчик, город — оплот самовластия, мрачная столица империи — этот город и способствовал окончательному прояснению мыслей:

Вскочил Евгений; вспомнил живо
Он прошлый ужас; торопливо
Он встал; пошел бродить, и вдруг...

он увидел того, кто незримо преследовал его все это время —

...И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вкруг него,
И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...

Круг замкнулся — необузданная, беззаконная стихия и роковая воля самовластия, оказавшись силами взаимо-

связанными, явились причиной и несчастья города и «страшного» прояснения мыслей Евгения. Страшного — ибо ему открылась «тайна», родилась капитальная мысль о бесчеловечии самодержавия, о его жестоком равнодушии к людям.

Самодержавие может быть просвещенным и деспотичным, самодержец — ничтожным человеком, как Александр («Плешивый щеголь, враг труда. . .») или Николай («в нем много от прапорщика»), либо великим деятелем, мудрым правителем, вождем нации, как Петр, — и в любом случае самовластие в большей или меньшей степени выражает свое бесчеловечие, враждебность интересам народа.

Пушкин извлек эту истину из истории. До него к тому же выводу пришел Радищев, который первым ввел в русскую литературу тему Медного всадника. В «Письме другу, жительствующему в Тобольске. . .», написанном на второй день после открытия монумента Фальконета в Петербурге, он увидел две стороны в деятельности и политике Петра: «Муж, основание града сего положивший и первый, который на невских и финских водах воздвиг российский флаг, доселе не существовавший», «победитель и законодатель» и, самое главное, — государь и деятель, что «дал первый стремление столь обширной громаде, которая, яко первенственное вещество, была без действия». Именно за это Петр, по убеждению Радищева, «название великого» заслужил «правильно». Но в то же время Петр «не отличался различными учреждениями, к народной пользе относящимися», он создал режим подавления человека, и множество подданных жили, «объемлемые ужасом беспредельно самодержавныя власти»; он, наконец, «истребил последние признаки дикой вольности своего отечества». И не потому, что Петр был плохим человеком и монархом-деспотом, но потому, что был самодержцем. «И я скажу, что мог бы Петр славнее быть, возносяся сам и вознося отечество свое, утверждая вольность частную»; но «нет и до скончания мира примера, может быть, не будет, чтобы царь упустил добровольно что-либо из своея власти, седяй на престоле» [1].

---

[1] А. Н. Радищев. Избранные сочинения. М.—Л., Гослитиздат, 1952, с. 10—12.

Вывод Радищева, поражающий своей исторической конкретностью и точностью, это первая, но знаменательная победа русского историзма, который развивал, опираясь на опыт Гердера, писатель-революционер. «Медный всадник» — это триумф реалистического историзма Пушкина. Оттого в поэме и даны два лика Петра: во «Вступлении» — живой, деятельный, мудрый, умеющий понимать насущные для судеб страны задачи, выдвигавшиеся временем, и направлять силы народные на их решение, а в собственно «Петербургской повести» — «медный кумир», памятник первому русскому императору, перед ужасом беспредельной власти которого трепетали подданные, символ русского самодержавия и его хранитель, властитель, готовый жестоко подавить всякий протест, всякий бунт. В этом втором лике и запечатлелось то презрение к человечеству, которое не есть индивидуальная особенность того или иного человека, но свойство, порождаемое природой самовластия и потому-то в равной мере присущее и Петру и Наполеону.

Революционные убеждения Радищева позволили ему утверждать, что свободы в рабской стране нельзя ожидать ни от монархов, даже великих и просвещенных, ни от «великих отчинников», «но от самой тяжести порабощения». Историзм Пушкина и его глубокий интерес к проблемам социального развития привели поэта, как мы уже видели, к выявлению закономерности сопротивления насилию, бунта и мятежа как средства защиты от угнетения и произвола. Именно так — неодолимо и закономерно — рождается бунт Евгения. «Страшная мысль» о причастности самовластия к гибели Параши и несчастьям всего города вызывает его возмущение, ярость и протест. Так в поэме появилась исполненная «дикого вдохновения», беспримерная в мировой литературе сцена мятежа одинокой личности против необъятной власти самодержавия.

Против кого и во имя чего бунтует Евгений? Как изображен сам бунт? Отвечая на эти вопросы, должно помнить, что многое в поэме символично. И в этом — художественное своеобразие «Медного всадника». Символично наводнение. Памятник Петру — это не просто памятник великому деятелю, но и символ самодержавной власти. Ему-то и грозит Евгений, а не давно умершему Петру, иначе бессмысленна была бы угроза: «Ужо тебе!»

Символично оживление статуи. Символичен сам бунт Евгения. Пушкин гениально показывает, как вызревает протест в сердце простого человека, оказавшегося жертвой самодержавного строя, как этот мятеж преображает человека, поднимая его к высокой, но отмеченной печатью гибели жизни.

Перечтем еще раз эти трагически прекрасные стихи, раскрывающие духовную жизнь Евгения в ее наивысший момент:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе! ..»

Исходный рубеж, граница между старой и новой жизнью героя четко определены Пушкиным: «Евгений вздрогнул. Прояснились В нем страшно мысли». Открывшаяся истина о причинах несчастия людей в столице требовала действий. Евгений ощутил в себе какую-то неодолимую и властную силу, которая влекла его к монументу, понуждала к действию. Что же это за сила, что за чувство? *Ненависть* и *жажда мести* — они-то и определили угрозу самодержцу: «Ужо тебе!» [1]

Ненависть и месть обусловливают и сложный, противоречивый характер душевного переживания героя. С одной стороны, Евгений поднялся к новой жизни — он уже не смиренный раб, но все понимающий судия, человек, почувствовавший себя способным бросить вызов и осудить самодержца. Именно потому Пушкин высокой лексикой передает высокий строй мыслей и чувств героя —

---

[1] Стоит учесть, что и эта сцена бунта, как будет далее показано, тоже соотнесена с аналогичной сценой в стихотворении Мицкевича «Петербург». Польский поэт, изображая пилигрима, стоящего против Зимнего дворца и грозящего русским царям, отметил: «Угрюмый взгляд был тайной полон муки И ненависти».

«стеснилась грудь его», *«по сердцу пламень пробежал*, вскипела кровь». Стилистически уравниваются и два противника: у «державца полумира» — *лик*, у мятежника — *чело*.

Но, с другой стороны, ненависть рождает злобу («злобно задрожав»), желание мести. За всем этим Пушкину виделся кровавый и беспощадный бунт. В письмах он писал об «ужасах бунта» (речь шла о восстании военных поселений в 1831 году), о жестоких убийствах офицеров «со всеми утончениями злобы». Отсюда и определение того чувства, которое целиком завладело Евгением, — «черной силой». Характерно, что данное определение Пушкин оставит и в варианте переделанного, после замечаний Николая, текста: «Шепнул, волнуем мыслью черной».

Противоречивость чувств Евгения в момент бунта запечатлена и в сочетании слов различной стилистической окраски: «Взоры дикие», «обуянный силой черной». Такой принцип изображения применен был Пушкиным и в «Полтаве». Вспомним описание Петра, принявшего решение самому возглавить атаку своих войск против шведов. Им движут одновременно высокое патриотическое воодушевление и ненависть к врагу. Это душевное состояние Петра и передано известными стихами: «Его глаза Сияют. Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен...»

Каково же пушкинское отношение к бунту Евгения, в чем его идейный смысл? Пушкин не верит ни в бунт, ни в революцию — потому и поединок Евгения с Медным всадником не есть, даже в символической форме, призыв к мятежу, революции. Но, художественно исследуя историю и современность, Пушкин пришел к точному и обоснованному выводу — насилие рождает протест. Такова закономерность исторического развития. Ее бессмысленно осуждать, даже если ты не веришь в возможность таким путем добиться победы, но ее должно *понимать*, с ней *нельзя не считаться*. В этой связи уместно будет напомнить справедливый вывод историка и исследователя творчества Пушкина П. Е. Щеголева: «Самодержавие, самовластие в себе самом несет зародыш гибели. Пушкин — художник, наделенный историческим чутьем, — не мог не признать исторической надобности и закономерности самодержавия; но он не мог и не видеть исторической на-

добности и закономерности... бунта, революции. Проблема бунта всю жизнь интересовала Пушкина»[1]. В «Медном всаднике» и показано, как закономерно рождается мятеж Евгения; для Пушкина важно убедить читателя, что дерзкое выступление Евгения естественно и оправданно.

Эта закономерность подчеркнута и характерным пушкинским изображением Петра. Проясненным сознанием Евгений понимал и воспринимал именно этот — второй, страшный лик самодержца. Он узнал того, «Кто неподвижно возвышался Во мраке медною главой, Того, чьей волей роковой Под морем город основался... Ужасен он в окрестной мгле!» Ненависть и рождается к этому «ужасному» Петру. Потому Пушкин, с одной стороны, возвышает Евгения: «по сердцу пламень пробежал», и, с другой, — снижает образ Петра, показывая его без ореола величия. В таком «уравненном» облике они сталкиваются друг с другом: Евгений «мрачен стал Пред горделивым истуканом». (В вариантах было: «пред суровым», «священным», «великим».)

Не принимая революции, Пушкин в то же время считал себя обязанным не только обращаться к эпохам «великих мятежей», но и пристально изучать саму психологическую природу мятежа и бунта. «Бунт» отдельного человека в его широком проявлении — как сопротивление насилию и наказание обидчика, отстаивание независимости и свободы как активно выраженное нежелание быть покорной жертвой враждебных ему обстоятельств — властно приковывал внимание Пушкина-художника своей нравственной стороной, моральной силой личности, отважившейся его поднять.

Альтернативой бунту было смирение. Оно унижало и развращало человека, заставляло идти на сделку с совестью, поступаться гордостью, достоинством, независимостью, жить по кодексу, определяемому благоразумием. Смирение часто служило прикрытием трусости. «Бунт» помогал человеку быть самим собой, способствовал реализации его духовных богатств, открывал возможность хотя бы на миг почувствовать вкус свободы в несвободном государстве.

---

[1] П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, т. 2, изд. 3-е. М.—Л., ГИХЛ, 1931, с. 130.

Неприятие революции в известной мере все же определяет и нравственную оценку бунта Пушкиным: поэт использует слово-сигнал, когда называет Евгения «безумцем» при описании его бунта. «Безумец» — но живет он интенсивной духовной жизнью, захвачен открывшейся ему мыслью о виновности самодержца в страдании людей. «Безумец» — но в самоотречении и отваге бросает вызов «горделивому истукану», произносит пророческие слова угрозы. Совершенно очевидно намерение Пушкина противопоставить контрастные понятия, чтобы освободить слово «безумец» от его традиционно бытового истолкования, придать ему новый смысл.

Уже из самого описания мятежа Евгения видно, что его безумие особого рода — это и преодоление смятенного от горя состояния ума и высвобождение из-под бытового облика смиренного и покорного чиновника духовно богатой личности, живущей интенсивно в мире всеобщего. Заслуживают внимания факты, свидетельствующие о том, какие синонимы слову «безумный» употреблял Пушкин при написании поэмы. Укажу на знаменательный пример. В первоначальный вариант описания памятника во время наводнения:

И прямо перед ним из вод,
Вознесшись медной головою,
Кумир на бронзовом коне,
Неве мятежной в тишине
Грозя недвижною рукою...

Пушкин внес поправку — вместо «мятежной» написал «безумной». В окончательной редакции слово опять было заменено, и появилось «возмущенною». Но колебания знаменательны — они наглядно свидетельствуют, что в сознании Пушкина «безумный» и «мятежный» были словами-синонимами.

И еще пример, правда, не из «Медного всадника», а из «Полтавы». Там мы тоже встречаемся с этим характерным пушкинским пониманием безумия. Мазепа говорит о непокорном Кочубее: «В неравный спор зачем вступает сей безумец?» Такова, в сущности, формула Пушкина: *безумие есть неравный спор*. Она определяет и поведение Евгения и наречение его во время «неравного спора» с «державцем полумира» безумцем.

Пушкинское понимание безумия может быть дополнительно комментировано другими его произведениями и, в частности, статьей «Александр Радищев». Жизнь Радищева привлекала внимание поэта на протяжении всего его творчества. Особенный интерес в 1830-е годы Пушкин проявлял к революционной деятельности Радищева, и прежде всего, к ее нравственному обоснованию. В статье, посвященной первому писателю-революционеру, проблема поведения человека во враждебных ему обстоятельствах, так волновавшая Пушкина, была разработана на конкретном примере жизни Радищева. Для Пушкина было принципиально важно выяснить нравственную сторону реального подвига всем известного человека, подкрепить документально свои художественные и теоретические выводы.

Пушкин начинает с констатации факта — Радищев выпустил в домашней типографии книгу «Путешествие из Петербурга в Москву», это «сатирическое воззвание к возмущению», бросив тем самым вызов самовластной Екатерине II. Она поняла этот вызов и трезво оценила его. Пушкин приводит слова Екатерины о Радищеве: он «хуже Пугачева». После этого Пушкин задает вопрос: как можно воспринимать и оценивать этот бунт одного человека в тех реальных условиях? И отвечает: если мысленно перенесемся в ту эпоху, когда выступил Радищев, «если вспомним тогдашние политические обстоятельства, если представим себе силу нашего правительства, наши законы, не изменившиеся со времен Петра I, их строгость... если подумаем, какие суровые люди окружали еще престол Екатерины, — то преступление Радищева покажется нам действием сумасшедшего».

Подобная оценка бунта Радищева естественна с точки зрения «здравого смысла». Далее Пушкин увеличивает число аргументов в «пользу» сумасшествия Радищева, которые можно выдвинуть все с той же точки зрения. «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины!» Все это относится к Радищеву, но ведь та же ситуация (правда, в символическом плане) воспроизведена и в «Медном всаднике». Параллель эта продолжена и в дальнейшем анализе «преступления» Радищева: «И заметьте: заговорщик надеется на соединенные силы своих товарищей;

член тайного общества, в случае неудачи, или готовится извстом заслужить себе помилование, или, смотря на многочисленность своих соумышленников, полагается на безнаказанность. Но Радищев один. У него нет ни товарищей, ни соумышленников. В случае неуспеха — а какого успеха может он ожидать? — он один отвечает за все, он один представляется жертвой закону».

На примере реальной судьбы русского революционера Радищева Пушкин ставит важнейший нравственный и общественный вопрос: может ли один человек, без товарищей, без тайного общества и даже без надежды на успех, с полным пониманием, что за его бунт на него обрушится страшная сила самодержавной власти, — может ли он восстать против этой власти? И отвечает: может, или, вернее, — *не может не восстать, не выступить*, если он презирает жизнь смирившегося перед насилием покорного раба, если не хочет быть жалкой жертвой ненавистного режима.

Да, внешне подобный поступок может быть оценен как сумасшествие. Но сумасшествие особое: оно означает освобождение от унижающей человека морали, от страха за жизнь и жалкое существование и обретение той свободы, которой нет в действительности, но которую можно завоевать в мятеже, в сопротивлении насилию и произволу. Свою мысль Пушкин, считаясь с цензурой, выразил так: поступок Радищева «всегда казался нам преступлением, ничем не извиняемым», «но со всем тем не можем в нем (Радищеве. — *Г. М.*) не признать преступника с духом необыкновенным; политического фанатика, заблуждающегося, конечно, но действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарскою совестливостию».

Пушкин неоднократно определял новый, порожденный самой жизнью особый тип «безумия», меняя тем самым смысл традиционно-бытового понятия этого слова. В «Пире во время чумы» стихийное бедствие — чума — помогло Вальсингаму и его друзьям отречься от норм и правил поведения, продиктованных перепуганными насмерть людьми. Священник, воплощавший в своих проповедях мораль «здравого смысла», назвал их «безумными». Наводнение то же сделало с Евгением. Его «безумие» — пробуждение растоптанной обстоятельствами личности, отказ жить по шаблонам своего социального

стереотипа. «Безумие» открывало ему путь в неведомый ранее мир нравственной свободы. В этом и проявилась характерная для Пушкина вера в человека. Высокий гуманизм Пушкина питал и укреплял его оптимизм, прочно покоившийся на историзме его убеждений.

Мятеж Радищева вызывает у Пушкина чувство уважения. То же глубокое сочувствие к Евгению находим мы в «Медном всаднике»; авторская позиция по отношению к герою запечатлена здесь, в частности, многократно повторенным эпитетом «бедный». Знаменательно, что Пушкин, разрабатывая мотивировку «бунта» Евгения и воссоздавая его душевное состояние, первоначально написал: «Он оглушен был чудной внутренней тревогой» (окончательный вариант: «Он оглушен был шумом внутренней тревоги»). Вот эта *«чудная тревога»* и рождала пушкинскую симпатию к своему герою.

Вступая в поединок с Всадником Медным, Евгений совершает подвиг, он отважно грозит самовластию будущим возмездием. И сразу после этого жизнь его раскалывается надвое — за мятежом, «преступлением» следует наказание. Грозный царь, возгорясь гневом, срывается с горы-пьедестала и устремляется за бунтовщиком. Бегущий от царского гнева Евгений

...слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Сцена преследования является продолжением сцены бунта: расправа самодержавия с мятежником есть завершающая часть бунта. Всадник Медный преследует («всю ночь»!), конечно же, не сумасшедшего, больного человека, но именно бунтовщика. Потому-то Пушкин и продолжает называть Евгения по-прежнему «безумцем бедным», а его отношение к расправе над мятежником

подчеркнуто, в частности, и глубоко содержательной рифмой: *«безумец бедный» — «Всадник Медный»*. В стихах, описывающих погоню мстительного и жестокого Всадника Медного, раскрыта бесчеловечность самодержавия. «Презрение к человечеству» всегда активно и жестоко; формула власти — беспощадно подавлять всякое проявление непокорства, всякий бунт.

Безумие как «неравный спор» Пушкин рассматривает здесь в двух аспектах — не может один человек своим отважным поступком что-либо изменить в государстве, не может мятежник и спастись от кары всемогущей власти. Потому-то акт бунта и показан как «безумие». Когда поэт писал эту часть поэмы, он не мог не думать и о собственном положении, о своих обязательствах перед Николаем. Известно, что за мятежные настроения своей юности Пушкин поплатился ссылкой. В Михайловском он узнал о трагических событиях 14 декабря 1825 года. Друзья беспокоились за судьбу поэта. Плетнев, передавая просьбу Жуковского, просил Пушкина написать письмо с заверением, что он никогда не будет «играть словами», «которые противоречили бы какому-нибудь всеми принятому порядку». Такое письмо Жуковский мог бы довести до сведения царя, надеясь тем самым смягчить участь друга. Исполняя эту просьбу, Пушкин написал: «Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен *безумно* противоречить общепринятому порядку и необходимости» (подчеркнуто мной. — *Г. М.*).

Письмо Жуковскому писалось 7 марта 1826 года, а 11 мая того же года пришлось дать обещание непосредственно императору Николаю: «не противоречить моими мнениями общепринятому порядку». Смысл этого обещания уточнен в формуле, записанной в письме Жуковскому: не буду противоречить существующему порядку, ибо это безумие.

Евгений был свободен от такого обещания — и «безумно» противоречил общепринятому порядку. Поэма «Медный всадник» и запечатлела всю сложность, трагичность и закономерность проявления такого «безумия».

Что же случилось с Евгением после страшной и роковой ночи бунта? Отвечая на этот вопрос, надо помнить, что мы имеем дело с символическим изображением всех

событий этой ночи. Присмотримся, как Пушкин отвечает на этот вопрос:

И с той поры, когда случалось
Идти той площадью ему,
В его лице изображалось
Смятенье. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,
Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой.

Произошло самое страшное — с вершины жизни, куда он был вознесен бунтом, Евгений оказался низвергнутым на ее дно.

Если раньше, до наводнения, он жил, ни на что не жалуясь и ни о чем не задумываясь, принимая покорно все удары судьбы, то теперь, когда открылся виновник всех несчастий, которому он гордо бросил обвинение, надлежало жить смирившись, тая свое недовольство и ненависть, не смея высказать свои чувства и мысли. Сердце, обожженное огнем мятежа, по которому совсем недавно «пламень пробежал», теперь было объято мукой: «К сердцу своему Он прижимал поспешно руку, Как бы его смиряя муку». Мука эта и убила Евгения, которому Пушкин до конца сочувствовал. Сообщая о его смерти, он писал: «У порога Нашли безумца моего...» Мука терзала и Пушкина. Она ежедневно усиливалась оттого, что все труднее и горше было исполнять данное обещание — не противоречить безумно общепринятому порядку...

Уместно напомнить, что писал Н. Бродский о финале поэмы: «Повесть об Евгении кончалась торжеством героя поэмы: Медный всадник победил, раздавил протестанта, мятежника. Но, как правильно отметил В. Я. Брюсов, «бедный безумец», поднявший голос против кумира, «внезапно почувствовал себя равным Медному всаднику», нашел в себе силы и смелость грозить «державцу полумира», и кумир, оставшийся стоять недвижно над возмущенною Невою, «в неколебимой вышине», не может с тем же презрением отнестись к угрозам «бедного безумца», он покидает свою «огражденную скалу» и всю ночь преследует безумца, только бы своим тяжелым топотом заглушить в нем мятеж души».

«Самодержавие, воплощенное в Петре, услышало угрозы бедняка и пришло в смятение.

Пушкин схватил в своей поэме центральную тему русского общественного движения XIX века и по-гегелевски ее разрешил — признав в диалектике социальной действительности наряду с исторической закономерностью существующего и право на его о т р и ц а н и е»[1].

В том же плане воспринимается бунт Евгения и П. Е. Щеголевым: «В «Медном всаднике» против самодержавия поднимает голову мятеж; объявляет бунт против владыки тот самый раб, который под властным взглядом властелина шел к анчару; «дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу царя мелкий чиновник, человек без всякой власти, без всякой опоры». (Эти выражения, в которых Пушкин характеризует идейного зачинателя русского мятежа — Радищева, как нельзя лучше приложимы к Евгению из «Медного всадника».) Нет нужды, что робкая вспышка бунта раздавила самого мятежника. Важно то, что раб не умирает покорно у ног непобедимого владыки. «Ужо тебе!» — нависает угрозой над самодержавным деспотом»[2].

6

При рассмотрении событий собственно «Петербургской повести» так же, как это было при анализе «Вступления», должно помнить, что и здесь Пушкин спорит с Мицкевичем и отвечает ему. Тем более что не отвечать было нельзя, — к этому вынуждали личные мотивы. Дело в том, что в одном из стихотворений петербургского цикла — «Памятник Петру Великому» — Мицкевич изобразил Пушкина и вложил в его уста вольнолюбивую, тираноборческую речь. Важно помнить, что когда было написано это стихотворение Мицкевича и когда оно появилось в печати (конец 1820-х и начало 1830-х годов), Пушкина за его «Стансы», за неожиданно для него самого возникшие отношения с Николаем обвиняли в измене юношеским свободолюбивым идеалам. Мицкевич рассказал о своих встречах с русским поэтом в

[1] Н. Л. Бродский. А. С. Пушкин. Биография. М., 1937, с. 784.

[2] П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, т. 2, изд. 3-е, с. 130.

1827—1828 годах. Известно, что оба поэта встречались множество раз, их связывала дружба, они говорили обо всем, и, несомненно, Пушкин рассказывал Мицкевичу о своем понимании политики Николая, о своих надеждах, о своих идеалах. В это же время он писал не только «Стансы», но и «Арион», где громогласно заявлял: «Я гимны прежние пою».

Мицкевич понимал друга и верил ему, потому он и свидетельствовал: нет, не изменил русский гений своим убеждениям, он по-прежнему верен свободе. Вот почему Пушкин чувствовал себя обязанным откликнуться на этот поэтический привет, дать понять далекому другу, что до него дошли его добрые слова, что он знает о его свидетельстве. Так в примечаниях к поэме «Медный всадник» появилась прямая ссылка на стихотворение Мицкевича — «Памятник Петру Великому»: «Смотри описание памятника в Мицкевиче». Однако Пушкин этим не ограничился. Мицкевич ведь не просто писал о вольнолюбии русского поэта, он это вольнолюбие изображал со своих романтических позиций и потому приписывал ему взгляды, с которыми Пушкин согласиться не мог. Большая часть стихотворения «Памятник Петру Великому» написана как «речь Пушкина». Мицкевич вместе со своим другом, гуляя по Петербургу, остановился у Фальконетова памятника: «Гость молча озирал Петров колосс, И русский гений тихо произнес». В бумагах Пушкина сохранился сделанный им перевод значительной части этой речи [1]. Зачем это делал Пушкин — мы не знаем. Ясно лишь одно — он очень внимательно отнесся к этому стихотворению Мицкевича. Характерно, что переведена была только первая, описательная часть этой речи:

Первому из царей, вершителю чудес,
Вторая царица соорудила памятник.
Уж царь, отлитый в образе великана,
Сел на медный хребет буцефала
И искал места, куда бы он мог въехать на коне,
Но Петр на собственной земле не может стать,
В отечестве ему не хватает простора;
За пьедесталом для него послано за море,
Послано вырвать на финляндском побережьи
Глыбу гранита; она, по приказу государыни,
Плывет по морю и бежит по земле

[1] «Рукою Пушкина». «Academia», 1935, с. 549.

И падает в городе навзничь перед царицей.
Уже пьедестал готов: летит медный царь,
Царь-кнутодержец в тоге римлянина;
Конь вскакивает на стену гранита,
Останавливается на самом краю и поднимается на дыбы.

На этом перевод обрывается. Дальше, по воле Мицкевича, Пушкин должен был с благоговением говорить о Марке Аврелии, который, как истый просвещенный монарх, противопоставлен Петру. Завершается «речь» «пророчеством»:

Царь Петр коня не укротил уздой,
Во весь опор летит скакун литой,
Топча людей, куда-то буйно рвется,
Сметает все, не зная, где предел.
Одним прыжком на край скалы взлетел,
Вот-вот он рухнет вниз и разобьется.
Но век прошел — стоит он, как стоял.
Так водопад из недр гранитных скал
Исторгнется и, скованный морозом,
Висит над бездной, обратившись в лед. —
Но если солнце вольности блеснет
И с Запада весна придет к России —
Что станет с водопадом тирании?

Пушкин не согласился с подобным «пророчеством»: оно противоречило его убеждениям. Первым это отметил В. Д. Спасович. Приведя последние три строки «Пророчества», Спасович писал: «Бешеный конь, кусающий удила, застывший водопад, повисший над пропастью, — это ведь сама Россия. Не мог допустить русский патриот, что этот конь разобьется вдребезги; что весь каскад растает; что весь период реформ Петра должен быть признан недействительным, не бывшим, должен быть вычеркнут из истории; что вся реформа была, так сказать, навыворот» [1].

Действительно, со многим Пушкин согласиться не мог. В символике памятника — конь и всадник — для Пушкина два образа: России и Петра. Он опирался в этом на уже сложившуюся традицию. Так, Батюшков в статье «Прогулка в Академию художеств», которую использовал Пушкин в своей работе над поэмой, размышляя о памятнике, писал: «Конь скачет, как Россия». На смысл символики: конь и всадник — народ и царь — указывал

[1] В. Д. Спасович. Соч., т. II, с. 246.

в свое время Д. Д. Благой, ссылаясь на русскую публицистику XVI века, басни Крылова «Конь и Всадник» и трагедию самого Пушкина «Борис Годунов».

Вот почему в «Медном всаднике» Пушкин открыто противопоставил свое описание памятника и понимание его символики описанию и пониманию Мицкевича. Отрывок «речи» Пушкина, переведенный им, заканчивался стихами: «Конь вскакивает на стену гранита, останавливается на самом краю и поднимается на дыбы». Продолжалась же она у Мицкевича так: «Бешеный конь уже приподнял копыта, — царь его не удерживает; конь гремит удилами. Чувствуешь, что он полетит и разобьется вдребезги». Отвечая Мицкевичу, Пушкин исправляет приписанную ему речь, высказывая свое подлинное мнение о памятнике — о седоке и коне:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Эмблема, выраженная в памятнике, предполагает единство седока и коня, однако очевидны различия в идейных функциях каждого из образов, составляющих единое целое. Русское самодержавие и Россия — понятия не тождественные. Коню не грозит опасность рухнуть в пропасть: «гордясь могучим седоком», конь одолел многие тягчайшие препятствия, возникавшие на пути великих реформ и преобразований. И победа эта символизирована в крутой громаде гранита, на который мощно взлетел конь. В первом произведении, посвященном Медному всаднику, — в радищевском «Письме другу, жительствующему в Тобольске» читаем: «Крутизна горы суть препятствия, кои Петр имел, производя в действо свои намерения», простертая рука Петра «являет, что крепкия муж, преодолев все стремлению его противившиеся пороки, покров свой дает всем, чадами его называющимся». Русская традиция оптимистически истолковывала символику памятника. Писатель-революционер в стремительном беге коня на крутую вершину горы видел торжество исторически себя оправдавших преобразований Петра.

Та же оптимистическая вера в будущее России, преобразованной Петром, и у Пушкина. Сразу после «Мед-

ного всадника», как бы обобщая и переводя на язык прозы то, что было запечатлено стихами, он писал: «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, — при стуке топора и при громе пушек. Но войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и плодотворны. Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы».

Путь, пройденный Россией за столетие («прошло сто лет. . .») не только подтвердил историческую закономерность петровской политики, но и обнажил многие противоречия русской жизни и обострил их до крайности. Что ждет Россию в будущем? Вопрос этот, остро волновавший русское общество после трагических событий 14 декабря 1825 года, постоянно стоял и перед Пушкиным. Действительность еще не давала оснований для его конкретного решения. Оттого, отвергая пророчество Мицкевича (конь полетит в пропасть и разобьется вдребезги), Пушкин вопросом передает итог своих размышлений:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Именно к этим словам Пушкин делает примечание: «Смотри описание памятника в Мицкевиче». Подчеркивая свое несогласие с польским поэтом, Пушкин сознательно использует его образ бездны, придавая ему иной смысл: бездна не угрожает коню, он и сейчас — после ста лет — скачет стремительно вперед, ибо движение его неодолимо. Мицкевич утверждал, что Петр не укротил во весь опор летевшего скакуна. Пушкин поправляет: все было иначе — Петр «На высоте, уздой железной Россию поднял на дыбы». Да, Россия за свое преобразование и новый путь заплатила дорогой ценой. И Пушкин это подчеркивает, ибо, как показала история, плата была и тяжелой и кровавой, но — необходимой.

Отвергая приписанное ему Мицкевичем пророчество о гибели водопада тирании, Пушкин не отрекался от вольнолюбивых взглядов, но решительно не принимал романтической концепции польского поэта об истории и свободе. Важнейшие же политические проблемы — судь-

ба самодержавия, неизбежность возникновения протеста против бесчеловечного самовластия — раскрывались, как мы видели, в сцене бунта Евгения. И примечательно, что и эта сцена соотнесена поэтом со стихами Мицкевича.

Всмотримся внимательно в уже известный цикл стихотворений Мицкевича о Петербурге. Если в «Памятнике Петру Великому» бунтарем-пророком, предвещавшим гибель «водопада тирании», был изображен Пушкин, то в стихотворении «Петербург» в образе пилигрима, ненавидевшего русское самодержавие, Мицкевич изобразил самого себя. Чужестранец-пилигрим попадает в Петербург, бродит по его улицам, набережным, площадям, и, глядя на этот город «сатаны», на стройные и мрачные громады домов, на гуляющие, несмотря на дикий мороз, «стада» петербургских жителей (гуляют потому, что гуляет царь), он со все большей яростью думает о русском царе. Ненависть приводит его к царскому дворцу: «сжав кулаки», смотрит он на жилище самодержцев. В душе его закипает мятеж.

С поведением этого пилигрима-мятежника и соотнес Пушкин поведение своего героя. Евгений также бродит по мрачному и враждебному ему городу, останавливается у места, символизирующего самодержавие, и, охваченный злобой и ненавистью к «горделивому истукану», грозит ему. При этом Пушкин подчеркивает сходство не только общей ситуации, но и отдельных деталей. Пилигрим-мятежник, бродя по улицам, однажды, остановившись, «вдруг расхохотался», подойдя ко дворцу — «сжал кулак», потом «на груди скрестил безмолвно руки». То же делает и Евгений во время скитаний по Петербургу: он «вдруг, ударя в лоб рукою, Захохотал», у памятника он «пальцы сжал» и так же однажды «руки сжал крестом».

Сходство общей ситуации и деталей и должно было подчеркивать мысль Пушкина, что его герой так же, как и пилигрим — Мицкевич, бунтует против ненавистного самовластия. Соотнесение Евгения с мятежным героем Мицкевича придавало бóльшую значимость бунту бедного чиновника; бунт Евгения оказывался освещенным «молнией» мятежа польского поэта.

Но и в подобном соотнесении была полемика. В обоих случаях символически изображался бунт против всесилия самодержавной власти. Природа же этого бунта

была различна. Пилигрим — романтический протестант, и его бунт, как писал в свое время профессор Третьяк, есть «вступление европейского индивидуализма в борьбу с азиатской идеей государства в России». Протестант Мицкевича — исключительная личность, великий человек, — вступает в единоборство, когда «раболепствующая» «толпа» бездействует, отсюда этот наполеоновский жест — «на груди скрестил безмолвно руки» и уподобление пилигрима библейскому герою Самсону:

Угрюмый взгляд был тайной полон муки
И ненависти. Так из-за колонн
На филистимлян встарь глядел Самсон.

История библейского Самсона была хорошо известна: плененный и ослепленный врагами, он однажды, выведенный из темницы и поставленный у столбов дома, в котором торжествовали победу его враги, сказал: «Умри, душа моя, с филистимлянами!» И уперся всею силою в столбы и обрушил дом на владельцев. По концепции Мицкевича, уничтожение тирании, азиатского деспотизма по плечу лишь сильной личности, великому человеку, который ценой своей жизни отомстит врагам.

Евгений — герой иного типа: он не великий человек, не байронический индивидуалист-мятежник. Черновики сохранили намерение поэта ввести в поэму спор с теми, кто потребует от него изображения не «безродного» бедного чиновника, но великого человека: «Мне скажут... [Зачем] ничтожного героя Взялся я снова воспевать, Как будто нет уж перевода Великим людям, что они Так расплодились в наши дни — Что нет от них уж нам прохода...»[1] Социально Евгений — резко очерченный тип мелкого петербургского чиновника, одного из массы. Отсюда и полемичность образа Евгения по отношению к пилигриму-мятежнику. Наполеоновский жест героя Мицкевича подчеркивал высокость и трагическую исключительность личности бунтаря. Тот же жест у Евгения дан с оттенком иронии:

На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений...

---

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 5, АН СССР, 1948, с. 445, 446.

Пушкинское описание направлено как бы сразу в два адреса: пилигриму и самому вдохновителю европейского индивидуализма — Наполеону. Вспомним стихи из «Евгения Онегина»:

И столбик с куклою чугунной,
Под шляпой, с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом...

В «Медном всаднике» это повторено в сниженном, ироническом плане. Наполеоновский жест возвеличивал пилигрима. И, главное, герой Мицкевича знал, что делал, когда по-наполеоновски сжимал руки. Евгений же делал это непроизвольно, даже не догадываясь, что в таком виде он был на кого-то похож. Ирония относилась не к Евгению, а к той тени, которую отбрасывала фигура бедняка.

По своему социальному положению Евгений принадлежал к тем, кого с филантропических позиций называли «маленьким человеком». Мятеж, поднятый Евгением, одновременно неожиданный и естественный, как всякий стихийный отпор насилию, преображает его жизнь, наполняет ее новым, высоким смыслом. Из смиренного, ничтожного раба он становится воистину великим человеком, когда отважно вступает в неравный поединок с самодержцем. Угроза — «Ужо тебе!..» — произносится не романтическим избранником, а одним из многих угнетенных и обездоленных (отсюда и это просторечное слово «Ужо», оно как бы выражает общее их мнение и суд). Вызов пилигрима, гневно сжавшего кулак у царского дворца, не был замечен и принят. Угроза Евгения испугала Медного всадника и заставила его, «впервые» в истории, сорваться с гранитной горы, чтобы преследовать мятежника. И сделано это было потому, что угроза Евгения звучала приговором истории. И мы-то знаем, что приговор этот был приведен в исполнение.

* * *

Одной из отличительных особенностей художественного метода Пушкина является использование им так называемых вечных сюжетов и образов, широкое цитирование различных авторов, подбор эпиграфов, который

бы воссоздавал нужный ему историко-культурный или литературный фон, стремление в иных случаях отталкиваться от чужих произведений и как бы переписывать их по-своему. Это включение Пушкиным литературных образов в собственную образную систему, расширенная цитатность разного типа и уровня и являются конкретным структурно-стилистическим проявлением исторического реализма.

Исторический реализм определил всю структуру «Медного всадника»: поэма включает в себя образы и идеи, многочисленные цитаты из русских и западных писателей, писавших о Петре и истолковывавших по-своему его деятельность и роль в истории России. Наибольшее значение для поэта имели: из русских писателей — Радищев и Батюшков, из западных — Мицкевич. Исключать при анализе «Медного всадника» это сознательное соотнесение Пушкиным своих идей и образов с идеями и образами названных писателей — значит обеднять идейное содержание поэмы, лишая ее образы той объемности и полемичности, которые были заданы самим поэтом.

Включение идей и образов из стихотворений Мицкевича диктовалось задачами эстетическими (спор с романтизмом, его субъективизмом и антиисторизмом прежде всего) и политическими — ответ выразителю западноевропейской точки зрения на кардинальные вопросы истории, настоящего и будущего России. Эта точка зрения проявлялась, в частности, в характеристике России как азиатского государства с его деспотическим самодержавием, которому чужда Европа, ее культура, ее просвещение. Мицкевич не создавал этих концепций, он просто был их выразителем. Оттого петровские реформы и петровская «европеизация» изображались им карикатурно — азиатчина только прикрыла себя европейскими одеждами, а Петербург оставался городом «сатаны». Тенденция отлучения России от Западной Европы, отождествление ее с самодержавным правлением, именуемым азиатским деспотизмом, оказалась устойчивой, она дожила до XX века и с новой силой была повторена в книге О. Шпенглера «Закат Европы».

Поэма «Медный всадник» впитала истины, добытые Пушкиным в ходе самостоятельных исследований истории, и обусловила многие позднейшие суждения поэта.

Политика Петра, его реформы и преобразования надолго определили будущее России, но народ заплатил за эти реформы дорогой ценой. Символом и прекрасным выражением совместных усилий и действий молодой России и ее вождя явился Петербург. Удивительная судьба города на Неве и выражала глубокую веру поэта в будущее России и ее народа.

История, рассказанная в петербургской повести, художественное исследование жизни и поведения одного из миллионов обездоленных вскрывали важную закономерность и великую тайну времени и тайну народной жизни — неизбежность рождения отпора насилию. Историческая закономерность объясняет пушкинское оправдание мятежа Евгения, обусловливает и символику образов коня и всадника в поэме, и характер размышлений поэта на тему «взаимоотношений» всадника и коня, которые привели к появлению на одной из пушкинских рукописей рисунка Фальконетова коня без седока. Об этом интересно писал Д. Д. Благой, напомнив знаменательный разговор Басманова с Борисом из пушкинской трагедии «Борис Годунов»: «На рисунке — скала; на ней конь; но всадника на коне нет.

В ответ на слова Басманова:

Всегда народ к смятенью тайно склонен:
Так борзый конь грызет свои бразды...
Но что ж? Конем спокойно всадник правит...

царь Борис говорит:

Конь иногда сбивает седока.

На рисунке Пушкина *гордый* конь сбил *горделивого* седока. Это, несомненно, бросает яркий свет и на «Ужо тебе!..» Евгения» [1].

«Медный всадник» — наивысшее поэтическое достижение пушкинского реалистического историзма. «Но, — указывал Белинский, — историческое изучение только тогда полезно для поэта, желающего воспроизвести в своем творении нравственную физиономию народа, когда в самой натуре, в самом духе этого поэта есть живое, кровное сродство с национальностью изображаемого им

---

[1] Д. Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 219.

народа. Таким поэтом был Пушкин...»[1] Его последняя поэма выражала национальное самосознание русского народа, потому что кровное сродство с ним помогало поэту проникнуть в тайну его социального бытия, понять и запечатлеть его духовную мощь и творческую силу, его способность изменять лик мира.

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 465.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава четвертая

Глава пятая

Макогоненко Г. П.

8Р1
М16

Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Оформл. худож. А. Приймака. Л., «Худож. лит.», 1974.

376 с.

Монография Г. П. Макогоненко посвящена тому периоду творчества Пушкина, в течение которого поэт создал свои самые значительные произведения — «Повести Белкина», «Медный всадник» и др. Автор монографии анализирует пушкинскую любовную лирику и прозу начала 30-х годов XIX века, исследуя как центральную проблему реализм, его дальнейшее развитие и обогащение Пушкиным.

$М\frac{70202—092}{028(01)—74}$ БЗ—18—035—74 8Р1

ГЕОРГИЙ ПАНТЕЛЕЙМОНОВИЧ МАКОГОНЕНКО



ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА В 1830-е ГОДЫ (1830—1833)

Редактор Т. Мельникова

Художественный редактор А. Гасников

Технический редактор В. Алексеева

Корректор Э. Урицкая

Сдано в набор 21/III 1974 г. Подписано в печать 21/V 1974 г. М 20470. Бумага тип. № 1. Формат 84×108 1/32 — 11,75 печ. л. 19,74 усл. печ. л. 20,206 уч.-изд. л. Заказ № 293. Тираж 50 000 экз. Цена 1 р. 18 к.
Издательство «Художественная литература», Ленинградское отделение, 191186, Ленинград, Д-186, Невский пр., 28.
Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Центр, Красная ул., 1/3.